



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA



A Dança de Salão no processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em Performance Artística –  
Dança

Orientadora: Professora Doutora Margarida da Conceição de Jesus Moura Fernandes

Júri:

Presidente

Professor Doutor Carlos Alberto Ferreira Neto

Vogais

Professora Doutora Margarida da Conceição de Jesus Moura Fernandes

Professora Doutora Maria Luísa da Silva Galvez Roubaud

Doutora Maria João Fernandes do Nascimento Alves

Gulnare de Oliveira Ramos Martins e Mendonça  
2016

*Dedico este trabalho à minha família amada,  
em especial papai, mamãe, Jô e Ju, sem os  
quais a realização desse mestrado não seria  
possível. Agradeço pelo apoio incondicional;  
por se manterem presentes mesmo com esse  
mar infinito entre nós; pelo amor de sempre e  
para sempre... amo vocês!*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus que, na Sua imensa bondade, me trouxe até aqui.

Aos meus pais e irmãs que propiciaram essa realização.

À amiga Mari Leite, mãe de Viçosa que me trouxe para o mundo da Dança de Salão e me ensinou tanto.

Ao amigo Jônatas Raine que me apresentou a Mimulus Companhia de Dança e me convenceu a participar da Semana da Dança em 2011, fundamental para criação do interesse que me levou ao tema desta pesquisa.

A Jomar Mesquita que se mostrou tão disponível, possibilitando esse estudo. Assim como a todos da Mimulus que me receberam tão bem, especialmente àqueles que me concederam as entrevistas, essenciais para este estudo.

À Professora Dr. Margarida Moura pelas orientações e recomendações na realização deste trabalho.

À amiga Barbara Dasb que tanto me ajudou neste trabalho.

Às amigas do mestrado pelos conselhos, dicas e apoio.

Aos companheiros de casa, Rosária e Roman pelo apoio que fez toda a diferença durante esta caminhada.

A todos que me ajudaram e participaram desta caminhada de alguma forma: minha gratidão!

## RESUMO

Esta dissertação apresenta como objetivos conhecer e descrever o processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita, onde a transposição da Dança de Salão do seu contexto genuíno e social para o contexto cênico constitui a dimensão estruturante do processo criativo. A obra de Jomar Mesquita pode ser vista principalmente através das apresentações da Mimulus Companhia de Dança (MCD), a qual ele dirige, por isso a pesquisadora foi a Belo Horizonte/Minas Gerais – Brasil, onde a companhia funciona, realizar a pesquisa de campo. Esta pesquisa apresenta-se como um estudo de caso cuja metodologia é de natureza qualitativa. Foram usados como instrumentos desta pesquisa a observação não-participante da rotina diária do estabelecimento onde funcionam a Mimulus Companhia de Dança, a Mimulus Escola de Dança e a Associação Cultural Mimulus; entrevistas semiestruturadas a integrantes da Mimulus Companhia de Dança e dois funcionários da Mimulus Escola de Dança; questionários a alunos da Mimulus Escola de Dança; e fontes documentais acerca da Mimulus Companhia de Dança. Esta pesquisa demonstrou que o processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita caracteriza-se principalmente pelas desconstruções dos passos e figuras padronizados da Dança de Salão, assim como das representações e conceitos incutidos nessa dança. Caracteriza-se ainda pela participação dos bailarinos tanto nos processos vivenciados pela MCD, quanto nos processos vivenciados em outras companhias de dança.

**Palavras-chave:** Dança de Salão; Composição Coreográfica; Jomar Mesquita; Estudo de Caso.

## **ABSTRACT**

This research has as its objective to know and to describe Jomar Mesquita's choreographic process, according to him the transposition of Ballroom Dancing from its genuine and social context to the scenic context is the structural dimension of the creative process. The work of Jomar Mesquita can be seen mainly through presentations of Mimulus Dance Company, which he directs, that is the reason why I have gone to Belo Horizonte/Minas Gerais – Brasil, where the company operates to conduct the field research. This research is presented as a case study whose methodology is qualitative. The research instruments of this study was the non-participant observation of the daily routine of the establishment where the Mimulus Dance Company, Mimulus Dance School and the Cultural Association Mimulus works; semi-structured interviews to members of Mimulus Dance Company and two employees of Mimulus Dance School; questionnaires to students of Mimulus Dance School; and documentary sources about the Mimulus Dance Company. This research has shown that Jomar Mesquita's choreographic process is characterized mainly by deconstructions of steps and standardized figures of Ballroom Dancing, as well as the representations and concepts instilled in this dance. It is characterized also by the participation of dancers both in the processes experienced by the Mimulus Dance Company, as in the processes experienced by other dance companies.

**Keywords:** Ballroom Dancing; Choreographic Composition; Jomar Mesquita; Case Study.

## ÍNDICE

<b>CAPÍTULO 1 - Introdução .....</b>	<b>1</b>
1.1 Introdução .....	1
1.2 Apresentação do Problema .....	4
<b>CAPÍTULO 2 - Revisão de literatura .....</b>	<b>8</b>
2.1 Dança de Salão, conceito e trajetória histórico-social .....	8
2.1.1 Conceito de Dança de Salão .....	8
2.1.2 Dança de Salão no contexto internacional.....	11
2.1.3 Dança de Salão no Brasil.....	15
2.1.4 Contexto histórico-social da Dança de Salão .....	20
2.2 Processo de Composição Coreográfica.....	23
2.2.1 O Bailarino .....	25
2.2.2 O Coreógrafo .....	26
2.2.3 O Público .....	27
2.2.4 O Processo criativo .....	28
2.2.4.1 Forma.....	29
2.2.4.2 Conteúdo.....	31
2.2.4.3 Movimento.....	31
2.2.4.4 Técnica.....	34
<b>CAPÍTULO 3 – Metodologia .....</b>	<b>40</b>
3.1 Técnicas e Instrumentos para a Recolha e Análise de Dados .....	41

<b>CAPÍTULO 4 - Apresentação e Discussão dos Resultados.....</b>	<b>47</b>
4.1 A Dança de Salão no palco sob a perspectiva dos entrevistados .....	47
4.2 A formação de Jomar Mesquita e o surgimento da MCD .....	51
4.3 A formação e o papel dos bailarinos na MCD.....	54
4.4 O Papel do Coreógrafo na MCD.....	57
4.5 O Processo de Composição Coreográfica em Jomar Mesquita .....	59
4.6 Análise acerca da denominação <i>Dança de Salão Contemporânea</i> .....	76
<b>Capítulo 5 - CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES FUTURAS.....</b>	<b>82</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>86</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>90</b>
Anexo 1 – Modelo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido assinado pelos participantes da pesquisa.....	90
Anexo 2 – Modelo do Termo de Consentimento Informado Livre e Esclarecido para investigação científica com seres humanos da FMH, assinado por Jomar Mesquita. ....	91
Anexo 3 – Transcrição da entrevista direcionada ao coreógrafo JME. ....	94
Anexo 4 - Transcrição da entrevista direcionada ao bailarino AP.....	110
Anexo 5 - Transcrição da entrevista direcionada ao bailarino JMA.....	116
Anexo 6 – Transcrição da entrevista direcionada ao bailarino MB.....	125
Anexo 7 – Transcrição da entrevista direcionada ao bailarino RC.....	130
Anexo 8 – Questionário aplicado aos alunos da Mimulus Escola de Dança. ....	136
Anexo 9 – Crítica do espetáculo “E esse alguém sabe quem”.....	137

Anexo 10 – Crítica do espetáculo “De carne e sonho” .....	138
Anexo 11 – Crítica do espetáculo “De carne e sonho” .....	139
Anexo 12 – Notícia acerca do espetáculo “Do lado esquerdo de quem sobe” .....	140
Anexo 13 – Crítica do espetáculo “Do lado esquerdo de quem sobe” .....	141
Anexo 14 – Crítica do espetáculo “Dolores” .....	142
Anexo 15 – Crítica do espetáculo “Dolores” .....	143
Anexo 16 – Crítica do espetáculo “Dolores” .....	144
Anexo 17 – Crítica do espetáculo “Por um Fio” .....	145
Anexo 18 – Crítica do espetáculo “Por um Fio” .....	146
Anexo 19 – Crítica do espetáculo “Por um Fio” .....	147
Anexo 20 – Crítica do espetáculo “Entre” .....	148
Anexo 21 – Notícia acerca da MCD .....	149



## ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 – Demonstração da relação entre instrumentos utilizados, objetivos, participantes/objetos e período referentes à pesquisa de campo.....	44
Quadro 2 – Relação entre objetivos da pesquisa, categorias de análise de conteúdo das entrevistas e pontos de discussão do Capítulo 4. ....	46
Quadro 3 – Demonstração dos pontos de discussão do Capítulo 4 e suas principais conclusões. ....	81

# CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO

## 1.1 Introdução

As danças de salão surgiram na Europa quando, entre os séculos XV e XVIII, as danças populares foram apropriadas e adaptadas por mestres de dança para serem dançadas pelos nobres em seus bailes. Nesse contexto elas tinham caráter social pois se constituíam como atividades dançantes que visavam atender aos eventos sociais, sendo intermediária das relações interpessoais.

Desde o seu início até a atualidade, as danças de salão se desenvolveram e se modificaram, mas seu papel de mediar relações interpessoais foi mantido em sua dimensão social. Outras características que acompanham essa forma de dança na atualidade em todas suas dimensões, é o fato de ser realizada a dois, tendo a conexão entre o par como uma premissa.

No Brasil, a terminologia Dança de Salão, no singular, ficou consagrada pelo uso, contendo em seu significado as várias danças que incluem como principais características a realização a dois, envolvendo o contato e a conexão entre o par; e a função de socialização. Zamonier (2012b) busca definir o termo Dança de Salão e sugere que ele seja usado com letras maiúsculas por se tratar de um nome próprio. Esses fatores justificam o uso do termo Dança de Salão neste estudo.

A Dança de Salão, enquanto dança social, é composta por passos pré-estabelecidos que são unidos de forma improvisada pelos bailarinos formando uma coreografia. Essa coreografia, a princípio, não tem o palco como finalidade, visto que a Dança de Salão é uma atividade primordialmente social e não teatral, porém, desde o início do século XX a posição da Dança de Salão em relação à cena tem mudado.

Internacionalmente, as danças de salão atingiram outras dimensões e dividiram-se em danças sociais, danças de exibição e danças de competição. No Brasil, ela ainda é principalmente de cunho social, mas também apresenta a dimensão competitiva, com o nome de Dança Esportiva, e a cênica.

Essa última pode ser encontrada em apresentações que ocorrem em bailes de Dança de Salão, em espetáculos de escolas de dança, assim como em festivais de dança. Normalmente, as apresentações de Dança de Salão se mostram como uma representação do seu ambiente original. O coreógrafo Jomar Mesquita se destaca por suas composições coreográficas, que são baseadas na Dança de Salão, mas não se detêm em seu simulacro.

Jomar Mesquita é bailarino, professor, coreógrafo e diretor artístico da Mimulus Companhia de Dança (referida como MCD a partir daqui). Ele dirige a Associação Cultural Mimulus, a MCD e a Mimulus Escola de Dança. Desenvolveu, assim, extenso trabalho de pesquisa das danças de salão em seus países de origem.

Em suas peças, o coreógrafo procurou evitar o padrão das apresentações de Dança de Salão que ele conhecia. Para tanto, buscou outros conhecimentos dentro das artes corporais como dança contemporânea, *ballet* clássico, técnicas teatrais e circenses, a fim de criar respaldo para inovar em suas coreografias.

Fahlbusch (1990, p. 117) coloca que criar “consiste em formar novas estruturas e novas combinações a partir da informação proveniente de experiências passadas, ou aplicar relações comuns a situações novas”. O que nos leva ao coreógrafo acima mencionado que parte da Dança de Salão para conceber novos movimentos, novas estruturas e novas combinações, mas não se detém aos movimentos pré-estabelecidos dessa dança ou às suas representações.

Para a criação de coreografias, é preciso se passar por um processo de composição coreográfica que envolve vários aspectos, apresentados neste trabalho como o processo

criativo, englobando: forma, conteúdo, movimento e técnica. Esse processo envolve três agentes principais: o bailarino, o coreógrafo e o público.

A composição coreográfica, no âmbito da Dança de Salão, não é um assunto muito desenvolvido no campo científico, assim, o presente estudo propõe-se a caracterizar e descrever o processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita que transpõe a Dança de Salão para o palco. Para isso, este trabalho caracteriza e conceitua a composição coreográfica, dá a conhecer a história da MCD e a trajetória profissional do coreógrafo, além de identificar estratégias usadas por ele em seu processo de composição coreográfica.

Este trabalho é dividido em cinco capítulos. O primeiro é composto pela introdução, e apresentação do problema, demonstrando as questões levantadas e os objetivos deste estudo.

O segundo capítulo, que é a revisão de literatura, é dedicado a caracterizar a Dança de Salão de acordo com seu contexto histórico-social, e o processo de composição coreográfica, identificando os principais elementos que a integram com base em literatura específica.

No terceiro capítulo é apresentada a metodologia e os procedimentos de pesquisa utilizados para a realização deste trabalho, como os métodos de recolha de dados e o tipo de pesquisa adotados.

O quarto capítulo refere-se à apresentação e discussão dos resultados, em que os mesmos são demonstrados, analisados, interpretados e relacionados, caracterizando e descrevendo assim o processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita.

O último capítulo refere-se à conclusão. Nele demonstram-se as principais conclusões desta pesquisa de acordo com seus objetivos e questões. Apresentam-se também as recomendações futuras.

## 1.2 Apresentação do Problema

Mesquita (2012) refere que, no Brasil, a Dança de Salão é pouco considerada por parte do campo da pesquisa artística. Segundo o mesmo autor, por alcançar campos tão variados em sua prática (como o social, o artístico e o do exercício físico), essa dança sofre por sua inexistência enquanto objeto de pesquisa, sendo às vezes considerada pelo campo das ciências sociais, mas dificilmente no âmbito artístico.

Zamoner (2011) fez um levantamento de textos publicados em eventos científicos no Brasil, como congressos, simpósios e encontros, a partir de uma pesquisa usando o unitermo “dança de salão”, que reforça a colocação de Mesquita (2012). Segundo o levantamento da autora referida, 14% dos trabalhos abrangiam a arte como conteúdo.

Essa escassez de literatura específica em Dança de Salão a partir do ponto de vista artístico, assim como em composição coreográfica relacionada à Dança de Salão, justificam a pertinência deste estudo, que aborda a Dança de Salão e seu lugar na cena do ponto de vista artístico. Essa abordagem é feita através da descrição e caracterização do processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita.

Jomar Mesquita leva a Dança de Salão para o palco de forma diferente da que é vista comumente, fazendo com que sua obra chame atenção e ganhe destaque. As apresentações da Mimulus Companhia de Dança, criada e dirigida por ele, não se tratam de representações, em palco, de danças realizadas em salões de baile e festas, tampouco de um momento que objetiva a demonstração de habilidades dos bailarinos. O propósito de Mesquita é fazer uma apresentação artística.

Para cumprir seu objetivo artístico com a Dança de Salão, o coreógrafo buscou outras aulas, como ballet clássico, dança contemporânea, artes circenses e teatro, além de procurar

conhecer mais sobre a composição coreográfica. O que resultou em uma linguagem<sup>1</sup> cuja a base é a Dança de Salão.

É possível encontrar pesquisas que abordam o trabalho do coreógrafo Jomar Mesquita (Baena, 2010; Feitoza, 2011; Mesquita, 2012; Zamoner, 2012b), mas nenhuma delas visa descrever e caracterizar seu processo de composição coreográfica de forma detalhada e refletida.

Sendo assim, esta pesquisa torna-se importante pelo fato de que não existem documentos que descrevam e caracterizem o processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita. Tal descrição e caracterização podem auxiliar outros profissionais a ampliar suas estratégias de composição coreográfica e expandir discussões referentes à Dança de Salão, aos processos de composição coreográfica bem como à intercessão entre os dois temas.

Em seu artigo, Jomar Mesquita (2012) aborda a transposição da Dança de Salão para os palcos de forma artística, e aponta que tanto o *ballet* clássico quanto a Dança de Salão atual são derivações das danças de corte. Porém, de acordo com o mesmo autor, enquanto o *ballet* voltou-se para os palcos, a Dança de Salão, como já demonstra sua denominação, ficou restrita aos salões de baile exercendo a função de lazer e entretenimento.

Levando em consideração o tempo que existe a dança cênica, pode-se dizer que há pouco a Dança de Salão ascendeu aos palcos, visto que esse fenômeno se deu apenas no século XX. Nessa nova dimensão alcançada, há artistas que apresentem essa dança de forma a simular a um salão de baile no palco, muito comum em shows de entretenimento, em navios, restaurantes, festas, etc. Jomar Mesquita vai além da representação do salão quando propõe criações em que movimentos e pressupostos da Dança de Salão são usados como matéria-prima. Constrói-se uma base para “desconstruí-la” e reconstruí-la em outros moldes.

---

<sup>1</sup> A palavra “linguagem” é usada neste estudo com a conotação de estilo, modo de se expressar.

A partir do estado da arte acerca da Dança de Salão e do trabalho do coreógrafo Jomar Mesquita, percebe-se que é dúbio: se a representação das danças de salão, criada com fins de apresentação, se insere na mesma designação que abrange as danças realizadas nos salões a partir do improviso e com caráter de socialização. É incerto também se essas duas formas de dança se equiparam ao formato apresentado por Jomar Mesquita, no qual a dança é também elaborada a partir de um processo de composição coreográfica, baseado na desconstrução da primeira dança referida neste parágrafo. A partir dessas considerações, as seguintes questões foram levantadas:

- O que caracteriza a Dança de Salão em relação às outras formas de dança existentes?
- Por ser originalmente uma dança social, feita para ser executada nos salões de baile, a Dança de Salão descaracteriza-se ao ser executada em um espaço cênico e não no salão?
- A transposição da Dança de Salão para o palco deve, necessariamente, resultar em espetáculos que representem os ambientes originais dessa dança?
- Quando Jomar Mesquita transpõe a Dança de Salão para o palco, o produto apresentado pode ser chamado de Dança de Salão?
- Que contributos a transposição da Dança de Salão para o palco proposta por Jomar Mesquita traz para o panorama brasileiro atual da Dança de Salão?

Todas estas questões antecedem e impulsionam a formulação do problema específico da pesquisa em curso e que se define do seguinte modo: *como se caracteriza o processo de composição coreográfica na obra de Jomar Mesquita?*

Decorrente do problema, definiu-se como objetivo principal deste estudo: *conhecer e descrever o processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita, onde a transposição da*

*Dança de Salão do seu contexto genuíno e social para o contexto cênico constitui a dimensão estruturante do processo criativo.*

Em decorrência do objetivo principal, destacam-se os objetivos secundários que caracterizam este estudo:

- Conhecer a formação do coreógrafo Jomar Mesquita.
- Identificar a formação dos bailarinos na MCD.
- Delinear o papel do coreógrafo e dos bailarinos no processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita.
- Explicitar as estratégias específicas ao processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita.
- Relacionar a obra de Jomar Mesquita com o panorama da dança no Brasil.



## **CAPÍTULO 2 - REVISÃO DE LITERATURA**

Este estudo pretende conhecer e descrever o processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita. Como a base de suas criações é a Dança de Salão, fez-se importante neste capítulo, dar a conhecer o conceito, assim como a trajetória histórico-social dessa dança. Mostrou-se fundamental também, demonstrar a Dança de Salão em contexto internacional e no Brasil.

Em seguida, a fim de formar embasamento teórico para posterior análise dos dados recolhidos sobre a composição coreográfica de Jomar Mesquita, buscou-se autores que discutem composição coreográfica, coreografia, e processos criativos. Portanto aborda-se aqui a composição coreográfica enquanto um processo, detalhando seus aspectos segundo diversos autores.

### **2.1 Dança de Salão, conceito e trajetória histórico-social**

Devido à quantidade de significados que o vocábulo *Dança de Salão* pode apresentar, e à quantidade de expressões variadas que podem ser usadas nesse sentido, fez-se importante conceituar e definir o termo a fim de esclarecer seu significado neste estudo.

Com o mesmo propósito, foi necessário também expor a diferença do significado de Dança de Salão entre o contexto internacional e o brasileiro, uma vez que a pesquisa foi realizada no âmbito brasileiro, através de uma instituição portuguesa.

#### **2.1.1 Conceito de Dança de Salão**

O termo *dança social* é comumente usado para caracterizar uma dança em par realizada com acompanhamento musical, praticada por homens e mulheres usando vestimentas atuais em ocasiões comemorativas e seculares, que inclui uma variedade de danças com um

vocabulário geralmente pré-estabelecido de passos que podem ser combinados à vontade por cada casal ("Social Dance", 1998).

A dança social inclui as formas de danças em par cujo objetivo é a recreação ou o lazer ("Social Dance", 1998). Ela entretém e cria um sentimento de pertença aos participantes; é uma atividade coreográfica, sem significado ritual, ordenada, rítmica, em que há o contato físico e permite a participação de todos; ela pode ser improvisada, consistir em uma sequência de passos pré-estabelecidos unidos e combinados de acordo com as preferências e habilidades dos bailarinos, ou ser totalmente coreografada ("Social Dance", 1998; Wright, 1992).

Wright (1992) explica que *dança social* pode ser usada como sinônimo de Dança de Salão, referindo-se às danças em par que acontecem em um salão, com música tradicional de salão. Pillich (1967) acrescenta que a Dança de Salão enquanto dança social dá oportunidade à interpretação e expressão individual através do movimento, já que cada par é independente dos outros.

A Dança de Salão é realizada em par, com músicas específicas, num salão onde são desenvolvidas estruturas de passos variados, com interpretação improvisada da música através de movimentos corporais e cujos praticantes podem ou não ter uma preocupação técnica relacionada a seu desempenho; há contato entre o par, tradicionalmente formado por um homem e uma mulher, sendo que o homem conduz a mulher; o par deve manter a harmonia entre ambos e a música; é uma dança que pode ser praticada em diversos tipos de reuniões sociais. (Perna, 2001; Rosado, 1998; São José, 2005; Volp, 1994; Zamoner, 2012b).

Conforme Perna (2001), a Dança de Salão é enquadrada como dança popular, que são as que se originam de causas sociais, políticas ou acontecimentos destacados do momento. O mesmo autor explica que o termo *salão* se deve à necessidade de grandes salas – os salões – para a realização desse tipo de dança e das festas de confraternização dançantes. Ele afirma

ainda que é chamada também de dança social por ser exercida claramente com objetivos de socialização.

Neste estudo o termo Dança de Salão refere-se a uma dança social a dois em que:

- uma das pessoas conduz a dança, a outra aceita e segue a condução;
- busca-se harmonia entre o par – que está sempre conectado de alguma forma – e a música;
- cada casal é independente dos outros;
- existem movimentos pré-estabelecidos, mas também há improvisação de passos.

Significando, então, um conjunto de técnicas usado como base nas danças de salão atuais.

Zamoner (2012b), a fim de diferenciar a Dança de Salão da Dança Esportiva e das danças cênicas coreografadas a partir da Dança de Salão, propõe também como característica da Dança de Salão o fato de ela não ser cênica nem esportiva.

Porém, a nível internacional, as danças de salão abraçam as esferas cênica e esportiva e dividem-se em danças sociais, danças de competição e danças de exibição. Conforme Rosado (1998):

- Danças sociais: têm finalidades lúdicas e recreativas sem qualquer objetivo competitivo e/ou exibitivo. Normalmente apresentam formas mais simplificadas das danças de competição, apresentando maior flexibilidade em relação às regras;

- Danças de competição: sua prática tem propósitos competitivos. Seguem regras pré-estabelecidas e apresentam quadros competitivos e instituições oficiais que as fomentam e regulam;

- Danças de exibição: têm o objetivo de exibição, numa perspectiva de espetáculo. Apresenta maior flexibilidade quanto a regras pré-estabelecidas. Sua organização não depende de instituições oficiais e geralmente suas apresentações são remuneradas.

Ainda em relação ao contexto internacional, Rosado (1998) coloca que as danças de salão mais populares, tanto na forma competitiva, como na forma social, são 10 dessas danças

que foram organizadas de forma competitiva: o *Foxtrot*, o *Quickstep*, a Valsa Lenta ou Inglesa, a Valsa Vienense, o Tango, o Chá-chá-chá, o Samba, a Rumba Cubana, o *Passo Doble* e o *Jive*.

### **2.1.2 Dança de Salão no contexto internacional**

Internacionalmente, o termo *danças de salão* refere-se principalmente àquelas que fazem parte das danças de competição (Rosado, 1998). A Dança de Salão de competição envolve 10 danças separadas em 2 grupos: Danças *Standard* e Danças Latino-Americanas, em que cada uma tem suas características distintas, mas coincidem em expressividade, intensidade e energia.

#### **Danças *Standard***

As danças desta categoria, também conhecida como *Moderna*, são mais formais tanto em relação ao vestuário, quanto em relação aos movimentos, do que as danças da categoria Latina, e geralmente são realizadas em posição fechada<sup>2</sup>.

Elas possuem uma movimentação do tronco, do quadril e dos membros superiores reduzida; o par posiciona-se frente a frente, com a mulher situada ligeiramente à direita do homem, mantendo sempre o contato na altura do quadril; os bailarinos mantêm a cervical sempre vertical, o mais extensa possível, ombros relaxados, e olhar direcionado para o ombro direito do respectivo par; durante a dança há muita exploração do elemento leveza e os pés encontram-se, normalmente, paralelos (Freitas, 2013; Rosado, 1998).

---

<sup>2</sup> Informação disponível em [https://www.worlddancesport.org/About/Dance%20Styles/Latin\\_&\\_Standard](https://www.worlddancesport.org/About/Dance%20Styles/Latin_&_Standard)

Quanto aos pares: “Na execução da performance, os dois elementos têm de atuar como fossem apenas um elemento, adquirindo uma verdadeira simbiose no movimento, mantendo a sua própria identidade” (Freitas, 2013, p. 132).

Fazem parte do grupo das Danças *Standard*: o *Foxtrot*, o *Quickstep*, a Valsa Lenta/Inglesa, a Valsa Vienense e o Tango. A seguir, será caracterizada cada uma dessas danças.

***Foxtrot***: também referida como *Slow Foxtrot*, é uma dança em ritmo quaternário, baseada em andares; caracteriza-se por passos longos e deslizantes dançados em tempo lento ou rápido executados de forma suave e completamente controlados (Freitas, 2013; Rosado, 1998).

***Quickstep***: esta dança caracteriza-se pelos passos rápidos e curtos, dançados em ritmo quaternário (Freitas, 2013; Rosado, 1998). É uma dança divertida e descontraída quando comparada às outras deste mesmo grupo, que se baseia em andares, *chassés*<sup>3</sup> e *lock steps*<sup>4</sup> (Freitas, 2013; Rosado, 1998).

**Tango**: dançado em ritmo binário, o tango distingue-se pelos movimentos *staccato*<sup>5</sup>, retirando os movimentos suaves característicos das danças deste grupo (Freitas, 2013; Rosado, 1998). É a que mais se difere das outras danças do grupo: o par encontra-se em posição mais

---

<sup>3</sup> Segundo Rosado (1998, p. 80) em nota de rodapé: “Conjunto de três passos dados lateralmente, juntando os pés no 2º passo”.

<sup>4</sup> Segundo Rosado (1998, p. 80) em nota de rodapé: “Conjunto de três passos dados para frente ou para trás em que os pés cruzam no 2º passo”.

<sup>5</sup> Segundo Rosado (1998, p. 80) em nota de rodapé: “Termo musical que, quando utilizado em dança, caracteriza um movimento curto e marcado dando a sensação da existência de pausa”.

compactada, com “passos menos longos e sem oscilação vertical e ausência de oscilações laterais do corpo” (Rosado, 1998, p. 80).

**Valsa Lenta/Inglesa:** caracterizada por passos longos suaves e progressivos que dão um efeito de onda. Ela é executada em tempo ternário e os passos são organizados em grupos de 3, com elevação progressiva do 1º, que se dá no 1º tempo do compasso, ao 3º passo, quando acontece a elevação máxima, acompanhando o último tempo do compasso musical. Esta dança baseia-se em voltas à direita e à esquerda (Freitas, 2013; Rosado, 1998).

**Valsa Vienense:** dançada em ritmo ternário, é uma dança muito rápida caracterizada pelo constante rodopiar do par e por seus passos longos e progressivos que se iniciam no 1º tempo da música e terminam no 3º (Freitas, 2013; Rosado, 1998), sempre executados “numa sequência de três passos em que no terceiro tempo os pés normalmente ficam juntos, tentando que o movimento seja mais fluido possível” (Freitas, 2013, p. 134).

### **Danças Latino-Americanas**

As danças deste grupo têm em comum a expressividade, a intensidade e a energia<sup>6</sup> caracterizam-se pela grande exploração dos movimentos de tronco e de membros superiores, assim como do elemento “peso” (Freitas, 2013; Rosado, 1998).

O par pode posicionar-se de forma variada (separados, de costas, de frente, de lado) com ou sem contato, que pode acontecer com as duas mãos ou com apenas uma; assume-se a individualidade de movimentos de cada um dos elementos do par, sem que os bailarinos percam a consciência da relação entre os dois, há muita focalização do olhar entre o par; quando há

---

<sup>6</sup> Informação disponível em [https://www.worlddancesport.org/About/Dance%20Styles/Latin\\_&\\_Standard](https://www.worlddancesport.org/About/Dance%20Styles/Latin_&_Standard)

deslocamento a frente, o movimento dos pés normalmente é: dedo-planta-calcanhar; os pés só ficam em posição paralela quando juntos. (Freitas, 2013; Rosado, 1998)

Fazem parte do grupo das Danças Latino-Americanas: o Chá-chá-chá, o Samba, a Rumba Cubana, o *Passo Doble* e o *Jive*.

**Chá-chá-chá:** esta é uma dança divertida com movimentos atrevidos que demonstram uma relação descarada do par, executada em ritmo quaternário, e baseada em andares, *chassés* e *lock steps*, nela há acentuado trabalho da bacia, mas a ênfase dos movimentos encontra-se nas pernas e nos pés (Freitas, 2013; Rosado, 1998).

**Samba:** esta dança representa a animação, alegria e exuberância do carnaval brasileiro e obedece às regras de progressão espacial; é caracterizada pela ênfase no trabalho da pélvis, pelos movimentos soltos que dão o efeito chamado *bounce*, originado da rápida transferência de peso e constante alternância da flexão/extensão dos joelhos coordenadas com o baixar e elevar dos pés no chão (Freitas, 2013; Rosado, 1998).

**Rumba Cubana:** baseada em andares lânguidos, na rumba usa-se sensualidade, gestos e posturas que demonstram a relação amorosa entre um homem e uma mulher, o que exige total controle de toda a expressão corporal (Freitas, 2013; Rosado, 1998). Esta dança caracteriza-se “pelo movimento da bacia, resultante de uma completa e controlada transferência de peso de um pé para o outro” (Rosado, 1998, p. 81).

**Passo Doble:** representando o colorido e a excitação de uma tourada espanhola, esta é a dança que mais dá destaque ao bailarino, aqui ele domina, enquanto personifica o toureiro e a bailarina, sua capa; o Passo Doble obedece a regras de progressão espacial e é baseada em

andares definidos como marcha, usam-se posturas e expressões de arrogância, orgulho e dignidade, com ênfase dos movimentos principalmente no tronco, nos braços, nos ombros, nas mãos e nos pés, especialmente nos calcanhares (Freitas, 2013; Rosado, 1998).

**Jive:** esta é uma dança muito rápida, vigorosa e divertida, caracterizada pelos passos que devem ser executados de forma ágil e quase no mesmo lugar, pelos *chassés*, *kicks*<sup>7</sup> e voltas, sendo que a ênfase dos movimentos se encontra na perna/joelhos e pés, e o tronco se mantém inclinado para frente e com os quadris acompanhando naturalmente os movimentos da dança (Freitas, 2013; Rosado, 1998).

### 2.1.3 Dança de Salão no Brasil

No Brasil, comumente usa-se o termo no singular – *Dança de Salão* – referindo-se às danças sociais a dois em que os casais são independentes, como o samba de gafieira e o forró. Porém, apesar de serem dançadas e ensinadas danças cujo nome também aparecem no quadro das danças de salão internacionais, como o tango e o samba, nesse país a Dança de Salão competitiva (conhecida lá como Dança Esportiva) não é comum, tampouco suas formas e regras. Certamente, há influência das danças de salão competitivas na Dança de Salão brasileira, mas esta não segue nem é regida por aquela.

Há grande variedade de danças de salão existentes e ensinadas no Brasil, a maioria delas brasileiras com raízes em danças europeias, africanas e indígenas. Segundo Perna (2001) a polca, a mazurca, a quadrilha, a valsa e o xótis são danças populares europeias introduzidas no

---

<sup>7</sup> Segundo Rosado (1998, p. 81) em nota de rodapé: “Salto de um pé para o outro, ou de um pé para o mesmo pé, em que a perna livre executa um gesto brusco a partir do joelho, como um chicotear. Pode ser executado para frente, para trás ou para os lados”.



Brasil, no século XIX. Elas foram “gradativamente moldadas e misturadas gerando as danças brasileiras” (Perna, 2001, p. 10).

A seguir serão caracterizadas algumas danças às quais o termo *Dança de Salão* se refere no Brasil. Devido à variedade acima citada serão tratadas aqui apenas aquelas mais comuns em todo país, que coincidem com as principais danças de salão cariocas citadas por Perna (2001). São elas: bolero, forró, samba de gafieira, soltinho, e lambada/zouk<sup>8</sup>.

**Bolero:** segundo Perna (2001) o bolero carioca (que é dançado por todo o Brasil) é uma criação brasileira, completamente diferente do bolero dançado fora do Brasil. Jaime Arôxa<sup>9</sup> começou a usar nesta dança movimentos retirados de filmes como os de Fred Astaire (*slow-fox* e rumba), e depois sofreu influência do tango argentino (Perna, 2001). O autor explica ainda que no Rio de Janeiro [assim como no resto do país] o bolero é dançado basicamente com qualquer música de andamento lento, como o *slow-fox* e a rumba.

Os movimentos do bolero, em geral, têm andamento lento assim como a música a qual eles acompanham. É constituído de passadas baseadas em um movimento de vai-e-vem e inclui passos cruzados, em forma de “S”, giros, voltas<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Perna (2001) não concorda com a nomenclatura zouk para a dança à qual este nome se refere, mas houve grande evolução quanto ao assunto nos últimos 15 anos, portanto fez-se importante citar os dois nomes. É possível encontrar mais informações sobre a discussão em torno do zouk e da lambada no Brasil em: Willadino, I. C. (2012). *Dança Zouk: trajetórias do aprendiz*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação, Porto Alegre. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/49841>. E nos artigos: “Nem lambada, nem lambazouk! Agora, é zouk brasileiro!” e “Zouk, lambazouk, zouk brasileiro: a polêmica continua” disponíveis em <http://www.planetzouk.net/>, acessados em 10 de janeiro de 2016.

<sup>9</sup> Jaime Arôxa: professor, bailarino e coreógrafo. Um dos maiores profissionais de dança de salão no Brasil.

<sup>10</sup> Descrição de acordo com os vídeos:

Bolero nível intermediário. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cnZ6G1ESviY>

André Franco dança de salão bolero. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=\\_57riki36\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=_57riki36_c)

Bolero (dança de salão). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vkKfGyYnNVw>

**Forró:** o forró é uma generalização de diversas danças típicas do Nordeste brasileiro como baião, xote, xaxado, entre outras. A dança forró pode ser executada de várias formas, mas atualmente, a mais difundida não só no Brasil como fora dele, vem de um modismo que, segundo Perna (2001), começou em 1996 na região brasileira do Sudeste a partir de grupos de estudantes que tiveram contato com o forró, na cidade de Itaúnas, no Espírito Santo. De acordo com o mesmo autor, este modismo acabou envolvendo todo o Sudeste e recebeu o nome de “forró pé-de-serra, por buscar o tradicional e forró universitário, nesse caso em alusão aos estudantes que estavam fazendo a moda” (Perna, 2001, p. 125). Perna (2001) afirma que, a partir de 1998, esse movimento deixou de ser modismo, mantendo-se até a atualidade.

Até 1997, o forró não tinha muitos passos, mas com a moda muitas pessoas buscaram as escolas de Dança de Salão que começaram a introduzir nessa dança passos de outras como o soltinho, a lambada e a salsa (Perna, 2001). Perna (2001) coloca que esta dança é caracterizada pela falta de rigidez na postura dos dançarinos e na execução dos passos.

No forró pé-de-serra/universitário, quando dançado em posição fechada, os corpos do casal ficam muito próximos, unidos pela lateral da testa, peitoral e barriga, e os pés ficam entrepostos. Nessa posição usam-se principalmente o “passo-une-passo”, também conhecido como “dois-pra-lá-dois-pra-cá”, passos de vai-e-vem e voltas. Em posição aberta, os pares realizam giros variados, fazendo com que o foco da movimentação se encontre nos braços. O forró pode ter cadência lenta ou rápida, variando de acordo com a música<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Descrição de acordo com os vídeos:

*Santa Receita | Aula de dança: aprenda a dançar forró*, disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=vvtssdbLz1U> com acesso em 21 de janeiro de 2016.

*Aprenda a Dançar Forró em 3 Passos*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=W2oJQhs2KHE> com acesso em 21 de janeiro de 2016.

**Samba de Gafieira:** no Brasil, a dança polca deu origem à dança maxixe que originou o samba de gafieira (Perna, 2001). Este possui também raízes africanas, que podem ser percebidas através do ritmo e de sua ginga, além da marcação do seu passo básico que é derivado do sapateado do samba de roda (Perna, 2001).

Segundo Perna (2001), nas décadas de 1930 e 1940, já se dançava este samba de salão descendente do maxixe em locais como cabarés, gafieiras, clubes e hotéis, mas em todos esses lugares era proibido fazer passos espalhafatosos e havia um fiscal que retirava do salão os infratores.

Em bailes da elite, nem se pensava nesses passos, quando alguém fazia algo mais ousado, dizia-se que era um passo de gafieira, pois imaginava-se que eram realizados nesses ambientes de “gafes”. Nas gafieiras, porém, o fiscal impedia tais passos. Na prática, eles ocorriam em shows e em tardes dançantes ou festas particulares, pois mesmo nos bailes de clubes de subúrbio não eram executados. Dessa forma surgiu a lenda de que o samba mais “incrementado” era o samba dançado nas gafieiras. (Perna, 2001, p. 141)

Assim, originou-se o nome “samba de gafieira”.

Em relação aos movimentos desta dança, o samba de gafieira atual incorporou alguns movimentos característicos do tango, além de alguns passos acrobáticos (Perna, 2001). De acordo com Perna (2001) este samba é o que se chamava samba-batucada na década de 1940, dançado até hoje com balanço e flexão dos joelhos.

**Soltinho:** esta é uma dança realizada principalmente em posição aberta, envolvendo giros variados. Seus passos são baseados numa marcação de três (3) tempos com os pés juntos seguida por uma marcação com um pé atrás, alternando-os, o que trás balanço à dança<sup>12</sup>.

Perna (2001) coloca que essa dança é uma dança brasileira, derivada principalmente do *rock*, do *jive* e do *swing*, e como não existe um ritmo musical com esta denominação, dança-se em qualquer música de andamento rápido como o *swing*, por exemplo.

**Lambada/zouk:** a lambada surgiu em meados de 1970 no Pará (Brasil), derivado do carimbó com influências de ritmos caribenhos como o merengue (Perna, 2001). Segundo Perna (2001) o ritmo *zouk* não é dançado no Brasil da mesma forma que no Caribe. Conforme o mesmo autor, no Brasil o *zouk* é dançado como a lambada, no entanto de forma mais lenta e sensual. Porém, atualmente o nome mais usado para esta dança no Brasil é *zouk*, e há quem defenda a denominação *zouk* brasileiro. Dança-se a lambada [ou *zouk*] também ao som de outros ritmos como música cigana, música árabe e *axé-music* (Perna, 2001).

Entre as principais danças de salão cariocas, Perna (2001) cita também o tango argentino e a salsa. Essas danças também estão presentes no contexto internacional, embora não façam parte das danças desportivas, assim como outras que também são identificadas no Brasil como Dança de Salão. Pode-se citar como exemplo a bachata, o *west coast swing*, o

---

<sup>12</sup> Descrição de acordo com os vídeos:

*Aprenda os passos básicos do soltinho*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=phgslSsGN74> com acesso em 21 de janeiro de 2016.

*Aula de Soltinho – Resumo*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wAzZ82RDlro> com acesso em 21 de janeiro de 2016.

*Soltinho Arquitetura da Dança*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=h2YLPEgDxho> com acesso em 21 de janeiro de 2016.

*lindy hop* e a kizomba. As danças brasileiras, forró, *zouk*/lambada e samba de gafieira também estão presentes no contexto internacional.

#### **2.1.4 Contexto histórico-social da Dança de Salão**

De acordo com Pillich (1967), a Dança de Salão tem raízes nas danças populares, portanto, para perceber sua história, sua origem, faz-se importante dar a conhecer a dança na Europa medieval.

Segundo Pasi (1991), as danças populares medievais eram cheias de excessos, ruidosas, violentas, rústicas, por isso, elas eram refinadas e adaptadas ao ambiente dos palácios, mantendo seus nomes originais. Segundo o mesmo autor, trocava-se a espontaneidade e o primitivo do povo pelo formal e regrado, uma vez que as danças nobres medievais eram repletas de formalidades, com movimentos lentos e solenes além de cumprimentos e vênias, que combinavam com os trajes ricos e grandiosos dos expoentes da aristocracia.

Cada castelo e cada corte, como coloca Pasi (1991), tinham seus mentores, que davam boa educação e boa instrução aos filhos dos senhores, pois era preciso, então, ensiná-los a agir e a comportar-se, além de fornecer uma música adequada e educar o gosto. Assim, os mestres de cerimônias, ou de dança, estruturaram danças que não dependiam da vontade individual e obedeciam a regras rigidamente estabelecidas (Pasi, 1991).

Rosado (1998, p. 57) resume bem esse período de surgimento das danças de corte que nos levarão às danças de salão:

As danças de corte emergem num contexto de estratificação social que através dessas representações se assume e consolida. Após o século XVI, um novo refinamento de maneiras nas altas classes sociais, valorizando a presença do feminino na convivialidade social, facilitaria o surgir de dança de pares. Também o conhecimento de novos mundos e sua consequente

colonização, na sequência dos descobrimentos, traria, a curto e longo prazo, consequências determinantes tanto para a música como para a dança.

Essas danças em pares usadas nos bailes das cortes, foram agregadas pelos mestres de dança na criação dos *Ballets de Court*, que sofreram influência também das danças populares (Faria, 2011).

Os mestres de dança estilizavam e adaptavam as danças de corte e as danças populares a fim de incorporá-las no repertório ou na adaptação de passos para a criação de uma técnica de dança que viria a ser o *ballet* clássico.

Dessa forma, essas danças tornaram-se complexas, de difícil execução sem um treinamento em dança. Assim, novos executores passaram a buscar temas na literatura e nas artes, criando espetáculos cada vez mais elaborados e complexos. Nesse seguimento, o *ballet* clássico sofreu alterações conceituais, estruturais e expressivas, ficou conhecido e demandou espaços próprios e teatros cada vez maiores.

Nesse sentido, podemos perceber que as danças de corte foram transpostas para um contexto cênico na medida em que deram origem à técnica do *ballet* clássico no século XVII.

No século XVIII, as danças da corte que continuaram com caráter social, passaram para os salões e dos salões para os bailes públicos, com isso passaram a abranger pessoas das mais diferentes camadas da sociedade que se divertiam ao som dos ritmos musicais mais recentes e executando as danças da moda (São José, 2005). As primeiras formas de Dança de Salão foram o minueto, a quadrilha, a valsa e a polca, surgidos nos séculos XVIII e XIX (Wright, 1992).

A valsa se manifestou enquanto estilo musical, no início do século XIX, ganhando popularidade nos salões e gerando profundas transformações no comportamento social (Rosado, 1998; São José, 2005). A posição com que os pares executavam esse novo estilo musical causou escândalo, rompendo rígidas etiquetas, uma vez que, em vez de dançarem

separados, homens e mulheres posicionavam-se frente a frente como se fosse um abraço, o que provocou o seu afastamento a até proibição nos salões de baile (Rosado, 1998; São José, 2005).

Além de ser considerada “indecente”, a posição dos pares na valsa começou a levantar questionamentos acerca de muitos princípios que, até então, foram inquestionáveis. A partir da valsa começa uma grande reformulação das danças sociais, em que contribuíram também outras danças que se seguiram a ela como a polca, a mazurca e o schottisch que já tendiam à não utilização dos “passos decorativos”. (Rosado, 1998).

A posição frontal assumida na valsa foi determinante para o desenvolvimento da nova forma de dançar e deu início a um processo lento e não pacífico de transformação dos modelos até então estabelecidos, pondo em questão as cinco posições do *ballet* clássico e seus passos e fazendo com que a posição *en dehors* fosse substituída pela posição paralela dos pés (Rosado, 1998). A valsa também pôs em causa a arbitrariedade na ordem das figuras e a dependência dos pares, assim, as danças executadas por pares sincronizados foram dando lugar a outras onde cada par pudesse escolher ligar os passos como quisesse. (Rosado, 1998)

Porém, Rosado (1998) expõe que a grande reformulação das danças de salão chegaria ao seu auge, no início do século XX. O surgimento dos bailes públicos possibilitou o crescimento de uma indústria cultural do divertimento (São José, 2005). Surgem, então, os grandes salões de espetáculos e a função do empresário que financiava a produção e vendia bilhetes a consumidores de cultura, o que facilitou o desenvolvimento das artes para consumo (Rosado, 1998). Conforme a mesma autora, quanto às danças sociais, tradicionalmente afastadas do palco, passou-se a incentivar a prática de danças de exibição e criou-se uma nova dimensão, a competitiva.

Em 1920, na Europa, houve uma organização e estruturação das danças de salão bem como o desenvolvimento dessas novas vias, o que fez aparecer a necessidade de separação entre

danças sociais e danças de competição; e mais tarde, entre danças de competição e danças de exibição (Rosado, 1998; São José, 2005).

Enquanto isso, no Brasil, a Dança de Salão “estava totalmente incorporada às finanças, os empresários investiam em companhias de dança, trazendo artistas nacionais e internacionais para suas apresentações teatrais na cidade do Rio de Janeiro” (São José, 2005, p. 69). Tal fato trouxe aceitação de diferentes tipos de músicas e danças sociais no ambiente brasileiro através da hibridação das culturas brasileira, europeia e americana, que entraram para os salões cariocas, se espalhando por todo o Brasil e inspirando o surgimento de danças brasileiras de igual sucesso (São José, 2005).

Entende-se, portanto, que a Dança de Salão vem das danças de corte cujas raízes estão nas danças populares européias, ou seja, ela sempre esteve na dimensão social, apenas no século XX começou a trilhar seu caminho no âmbito teatral. Mesmo em cena notam-se ainda suas ligações com as tradições, pois, na maioria das vezes, busca-se reproduzir, de forma estilizada ou não, as roupas, as músicas, o ambiente, enfim, o contexto, originais da dança apresentada.

## **2.2 Processo de Composição Coreográfica**

É possível perceber o baile de Dança de Salão como um espaço cênico, composto por seus frequentadores que se revezam no papel de *performers* e de espectadores. Nesse sentido, a composição improvisada de passos realizada por esses *performers* durante a dança, também pode ser entendida como uma composição coreográfica. Porém, neste estudo, aborda-se a composição coreográfica enquanto uma construção com objetivos artísticos, e a cena como um contexto que envolve uma produção também artística.

Segundo à etimologia, a palavra coreografia significa escrita da dança. A “Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira” (“Coreografia”, 1982, p. 461) coloca que a princípio o termo significava “anotar graficamente os passos, as poses, as figuras e suas evoluções de uma



dança ou um bailado”, mas, já desde o século XVIII que este vocábulo passou a ser usado também e principalmente “para designar a arte e a técnica de composição de uma dança ou de danças de um bailado”, o que se mantém até hoje.

Coreografia refere-se a escolha e ação, é a colocação da linguagem na forma através de movimentos advindos dos corpos que dançam e se relacionam com elementos como tempo, espaço, peso, tema, música e intenções criadoras (Dantas, 1996; Fahlbusch, 1990).

A coreografia é o produto final de uma composição coreográfica: um processo de seleção e formação de movimentos, em que o coreógrafo manipula os vários elementos coreográficos – como movimento, música, cenário, luz, entre outros – organizando-os a fim de elaborar uma sequência lógica em um tempo e espaço (Almeida, 2011; Fahlbusch, 1990; Marques & Xavier, 2013).

Conclui-se, então, que coreografar é criar, pois na criação formam-se novas estruturas e combinações a partir do pré-existente, empregando-se novas conexões a circunstâncias comuns (Fahlbusch, 1990). A criação coreográfica é, portanto, um fenômeno de grande complexidade que envolve planejamento, investigação, organização, reflexão, assim como imaginação, fantasia, permeabilidade e disponibilidade para lidar com as imprevisibilidades, além de ser influenciada pelas pessoas envolvidas no processo, principalmente coreógrafos e bailarinos, somados ao público.

Para que a composição coreográfica aconteça são necessários agentes que a coloquem em prática. Os principais agentes são o coreógrafo e o bailarino, esses papéis podem ser exercidos por pessoas diferentes ou pela mesma pessoa, ou ainda pode haver vários coreógrafos e/ou vários bailarinos em um mesmo trabalho.

### 2.2.1 O Bailarino

Segundo Fahlbusch (1990), o bailarino é o responsável por transmitir os propósitos do coreógrafo aos espectadores. Através da coreografia, da habilidade técnica, e do seu envolvimento com o projeto coreográfico, o bailarino é capaz de projetar sua interpretação criando uma ponte de comunicação entre ele e a plateia (Fahlbusch, 1990).

Mas, Dantas (2005) explica que, com o advento da dança contemporânea no fim do século XX, houve uma modificação no papel do bailarino, pois os coreógrafos passaram a demandar de seus intérpretes diferentes funções e habilidades como a participação nos processos de criação e atuações atléticas cheias de virtuosismos. Ferreira (2012, p. 05) explica:

Meados da década de 50, Merce Cunningham dá uma reviravolta nos moldes modernos da Dança, abrindo caminho para o movimento pós-moderno na Dança, que por volta dos anos 80 passa a ser denominado de Dança Contemporânea. Este conceito engloba em si as técnicas tradicionais (ballet clássico, jazz, moderno) associadas a outras técnicas que extrapolam o mundo da Dança, tais como as lutas, o esporte, as técnicas corporais orientais, a dança-teatro, deixando as obras dançadas apresentar-se em híbridos cênicos.

Para que essas novas requisições pudessem ser atendidas, fizeram-se necessárias novas abordagens tendo em vista a formação desse bailarino (Dantas, 2005). "Assim, tal formação passa pelo estudo de outras práticas corporais (esportes e lutas, técnicas de dança e de outras práticas em educação somática, entre outras), pelo trabalho com diferentes coreógrafos e pela autoria e co-autoria de obras coreográficas" (Dantas, 2005, p. 35).

Após tais acontecimentos, a hierarquia antes observada entre coreógrafos e bailarinos como vertical torna-se horizontal e os coreógrafos passam a dar voz aos bailarinos e suas criações, o que dá lugar a uma nova denominação: intérprete-criador (Ferreira, 2012).

### 2.2.2 O Coreógrafo

Assim, como houve mudanças nas funções dos bailarinos, houve também nas funções dos coreógrafos, principalmente porque os bailarinos passaram a colaborar nos processos de criação. Essa transformação fica muito clara quando comparamos as colocações de Fahlbusch (1990) com as de Faria (2011) sobre o criador em dança:

Segundo Fahlbusch (1990), o coreógrafo é um criador de danças cujas criações se dão em sequências de movimentos. De acordo com a autora, através desses movimentos criados e manipulados pelo coreógrafo, os bailarinos tornam visível o que o coreógrafo quer expressar. E, assim como os outros criadores de arte, os coreógrafos interessam-se pelo conteúdo, pela forma, pela técnica e pela projeção (Fahlbusch, 1990).

No entanto, Faria (2011) não denomina necessariamente como coreógrafo aquele que cria em dança. O autor coloca que a composição coreográfica passa necessariamente pelo olhar do criador e explica que esse criador pode ser o coreógrafo, o orientador coreográfico – quando se trata de um processo de criação coletivo –, ou ainda os próprios bailarinos nos casos em que todos contribuem para a realização do trabalho artístico, sem um orientador/diretor coreográfico, sendo que nos dois últimos casos os bailarinos podem ser também chamados de intérpretes-criadores.

O mesmo autor descreve que é função do criador escolher a estética do trabalho; qual estilo de dança vai seguir, ou se não seguirá um estilo e buscará desenvolver uma linguagem própria; as estratégias de composição coreográfica; quais recursos coreográficos e cênicos serão usados. O criador deve também tomar decisões relacionadas ao figurino, cenário, iluminação, sonoplastia e espaço em que acontecerá a apresentação (Faria, 2011).

Tanto Fahlbusch (1990) quanto Faria (2011) concordam que é possível conduzir um processo de composição coreográfica de várias formas, o qual depende do artista, pois cada um

tem suas próprias finalidades e desenvolve sua própria maneira de atingir os objetivos necessários para o desenvolvimento da obra. A colocação de Simas (2011, p. 66) complementa: “Os conceitos operativos e os procedimentos coreográficos são diferentes de coreógrafo para coreógrafo e tal como noutras áreas artísticas, as linhas estéticas são definidas pelos conceitos, paradigmas e procedimentos utilizados por cada criador”.

É importante ainda deixar claro que as mudanças relativas aos bailarinos e coreógrafos não fizeram com que as formas anteriores de hierarquização e composição desaparecessem. Ainda há coreógrafos que criam cada detalhe de uma coreografia e bailarinos que não participam dessa criação, apenas a interpretam seguindo as orientações dos coreógrafos.

### **2.2.3 O Público**

A composição coreográfica, enquanto um processo criativo que resultará em um produto final a ser apresentado, não se relaciona somente com as vontades, os desejos e as escolhas dos criadores, assim como dos bailarinos e suas habilidades. Ela diz respeito também ao público que irá assistir o resultado final.

Vários autores discutem em seus trabalhos a relação entre artista-obra-receptor (Fahlbusch, 1990; Faria, 2011; Nassur, 2012; Salles, 1997). Eles deixam clara a importância dessa relação que pode ser abordada como interdepende, complementar, cúmplice. Tais denominações demonstram que artista e obra não se bastam, é necessária a existência do espectador para que a obra de arte tenha sentido, pois, sendo a arte um fenômeno social, o processo de criação tende ao outro. Sem o olhar do receptor, a obra não se consolida, visto que é inerente ao processo criativo o desejo de ser apreciado.

Devido à tamanha importância dessa relação mútua existente com o receptor da obra, convém sempre levar em consideração o público alvo durante o processo de composição coreográfica, como sugerem Fahlbusch (1990), Moura (2007), e Nassur (2012).

A coreografia é resultado de vivências: princípios éticos, estéticos e pessoais, além de crenças e convicções do seu criador, que será apresentada a outras pessoas com suas próprias vivências e opiniões. Portanto, é preciso que o coreógrafo pense em quem será seu público; que tipo de público se espera e que tipo de reação se espera dele; como atingir esse público; se fará sentido apresentar aquela coreografia para o público previsto, na situação, no momento e no ambiente planejados; qual é o possível interesse desse público frente à obra.

#### **2.2.4 O Processo criativo**

O processo de composição coreográfica compreende aspectos que descrevem particularidades da composição coreográfica em si e que são inerentes a ela. Neste estudo esses aspectos são apresentados como o processo criativo, envolvendo forma, conteúdo, movimento e técnica. Essa divisão foi baseada principalmente na leitura dos trabalhos de Dantas (1996), Fahlbusch (1990) e Lima (2006).

Segundo Ostrower (2001), os processos de criação são essencialmente intuitivos. As ordenações, opções, avaliações, decisões feitas pelo criador são intuídas, e vão se tornando conscientes na medida em que tomam forma.

Apesar de serem intuitivos, os processos criativos integram toda a experiência possível do indivíduo, pois a criatividade se estrutura em sua capacidade de selecionar, relacionar e integrar os dados do mundo externo e interno, e transformá-los, estabelecendo relacionamentos significativos (Ostrower, 2001). "As bases para cada escolha são altamente pessoais, porque o significado é voltado para a expressão através de si mesmo." (Fahlbusch, 1990, p. 120)

O percurso criador está em constante estado de transformação a fim de formatar a matéria de determinado modo e com determinado significado, resultando em uma nova realidade, fazendo visível algo que está por existir (Salles, 1997).

Nos processos de criação em dança a matéria é o movimento corporal. A partir da vontade do coreógrafo de expressar suas inquietações através do movimento, nascem construções corporais que interagem com o espaço, o tempo e o ritmo. Construções essas que passam por uma contínua transformação e são formatadas elaborando significados. Assim, o coreógrafo busca tornar real o que só existia em seu imaginário.

O processo de criação em dança é uma forma de organização do caos; é a tentativa do/s criador/es (o coreógrafo, os intérpretes, em conjunto com a equipe de produção, ou seja, todos os participantes envolvidos no processo de criação) de moldar espaço, ritmo, movimento em um tempo próprio, único, no intuito de trazer à tona o universo da Arte. (Faria, p. 49, 2011)

Criar é poder dar forma a algo novo, e como “novo” podemos entender uma nova forma física, ou novos modos de ver determinada matéria, objeto ou assunto; ou ainda, novas relações e novas conexões que podem ser criadas na mente humana (Ostrower, 2001, p. 09). Entende-se então que o processo criativo envolve optar, selecionar, escolher, formar, transformar, estruturar, organizar, ordenar, imputar significados e trazer ao mundo o “novo”.

#### **2.2.4.1 Forma**

Dantas (1996), em sua dissertação, entende a dança enquanto forma, técnica e poesia do movimento, sob a perspectiva de construção de sentidos coreográficos. E nesse sentido, apresenta a dança como uma atividade essencialmente formativa. Ela define a dança enquanto forma como uma “configuração do movimento corporal humano enquanto matéria-prima” (Dantas, 1996, p. 14).

A autora cita os vários sentidos do formar demonstrando que em todos eles nota-se a ideia de atividade, como em construir, compor e constituir ou fazer e operar (Dantas, 1996). Portanto, formar é fazer, ao mesmo tempo, em que se inventa como fazer; é lidar com uma matéria, experimentá-la, configurá-la; é um processo de produção que, invariavelmente,

implica invenção, resultando em formas, que só são possíveis quando o fazer é uma atitude e não somente intenção (Dantas, 1996; Ostrower, 2001).

Para entender a forma é importante levar em consideração como ela foi formada, produzida, pois nesse processo modifica-se uma matéria, criando ou recriando os modos e maneiras de atuar sobre ela – ela é transformada.

É de conhecimento comum a célebre frase de Lavoisier: "nada se cria, nada se perde, tudo se transforma", quando se elabora algo, necessariamente há uma matéria-prima que é transformada. Segundo Ostrower (2001, p. 51): “*Formar* importa em *transformar*. Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria, que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação”.

Segundo Fahlbusch (1990), a forma na composição coreográfica auxilia no esclarecimento do objetivo, da intenção. "A forma, em si mesma, é destituída de sentido" (Fahlbusch, 1990, p. 118). A mesma autora apresenta a forma como a figura, a sequência de movimentos, a organização da ação. Ela explica: "Em geral, forma é a [inter-relação] de movimentos que formam o desenho da dança. Enquanto a forma pode ser reconhecida nos termos de uma tradicional ou preconcebida sequência, pode também ser algo que nunca tenha sido experimentado antes" (Fahlbusch, 1990, p. 118).

Entretanto, Dantas (1996) acredita que, na dança, a forma deve ser entendida como princípio do movimento, como elemento que o impulsiona, o gera e o organiza, mas também como força que o retém, e não simplesmente como desenho do movimento no espaço.

Para a autora supracitada, a forma em dança:

É um sistema de relações dentro de um contexto. O contexto é a própria coreografia, organizada a partir das relações estabelecidas entre o corpo que realiza movimento e os elementos como tempo, espaço, peso, tema, música, intenções; é configuração e modificação de uma matéria: o movimento humano; é constante criação de processos de transformação desta matéria: as

técnicas corporais, os exercícios de improvisação, os processos de investigação e todas as alternativas que coreógrafos e dançarinos julgarem necessárias (Dantas, 1996, p. 36).

Portanto, a forma é a estrutura das relações, o modo como elas se ordenam e configuram, e sendo a forma estrutura e ordenação, todo fazer inclui a forma em seu “como fazer” (Ostrower, 2001). Podemos entender então que a forma não é só o produto final da ação de formar, a forma é também o processo pelo qual se chega a esse produto.

#### **2.2.4.2 Conteúdo**

Na essência da criação está a capacidade do ser humano de se comunicar através das formas. A fala e o comportamento são ordenações, assim como a pintura, a arquitetura, a dança e qualquer outra prática significativa, são linguagens, ordenações, formas (Ostrower, 2001). Essas ordenações têm como objetivo expressar um conteúdo.

Segundo Fahlbusch (1990), em dança o conteúdo traz sentido à forma, é o interesse central da coreografia, é o que guia o trabalho do coreógrafo, suas escolhas dentro da composição coreográfica, sua criação, seu formar.

Contudo, é importante colocar que não se pode tratar forma e conteúdo como entidades estanques (Salles, 1997). Normalmente entende-se a forma como um recipiente do conteúdo, mas também é possível entender a forma como “a própria essência do conteúdo. É a noção de forma não como automatismo mas como poesia feita ação” (Salles, 1997, p. 66). Ou seja, o formar com todas as suas implicações, pode envolver o conteúdo em si.

#### **2.2.4.3 Movimento**

O movimento corporal é a matéria-prima da dança que através do formar, do fazer, é transformada gerando uma nova forma. O movimento é a atitude que torna a dança visível e a converte em realidade (Dantas, 1996).



Esse movimento não é necessariamente sinônimo de mobilidade, ele está na ação, na intenção, assim como na contenção. Em dança, o movimento pode se desenvolver a partir de diferentes referências, como um gesto dramático, um gesto cotidiano, um sentimento, uma exploração de movimentos, ou mesmo de forma acidental.

Segundo Dantas (1996), a dança é feita de movimentos aparentemente inúteis, mas que possuem sentido e significado em si mesmos. Esses movimentos pressupõem sua inutilidade e plenitude, pois existem com a única finalidade de ser movimento e assim realizar a dança (Dantas, 1996).

O corpo quando dança usa o movimento para deslocar-se, transformar-se e em conjunto com o impulso corporal pode projetar-se no tempo e no espaço, joga com esses elementos assim como com as forças e leis da física e também com seu próprio peso, provocando dinâmicas inusitadas (Dantas, 1996). Assim, sequências de movimentos são criadas, construções corporais tornam-se formas cheias de significado.

Ao dançar, os homens e mulheres não apenas reinventam movimento, tempo e espaço, mas tornam-se personagens, tornam-se aparições: a dança cria um jogo de forças, torna visível no corpo e nos movimentos todo um universo de ações e significados diversos do cotidiano.... Movimentos e gestos em dança permitem formular impressões, conceber e representar experiências, projetar valores, sentidos e significados, revelar sentimentos, sensações e emoções (Dantas, 1996, p. 22-23).

Laban (1978) acredita que os movimentos podem exprimir mais do que muitas páginas de descrições verbais. Ele explica que a dança usa o movimento como linguagem poética e que as ideias e sentimentos são expressos pelo fluir do movimento tornando-se visíveis nos gestos, ou audíveis na música e nas palavras, sendo as sequências de movimentos as reais portadoras de mensagens e ideias (Laban, 1978).

De acordo com o mesmo autor, o movimento é resultado de uma busca ou de uma condição mental; demonstra a atitude de uma pessoa ao se mover em determinada situação; caracteriza um estado de espírito e uma reação, assim como aspectos mais constantes de uma personalidade; e pode ser influenciado pelo meio ambiente daquele que se move (Laban, 1978).

Laban foi criador de um estudo do movimento que repercute até hoje. Fernandes (2006, p. 21-22) explica que no Sistema Laban ou *Laban Movement Analysis* (LMA), usado para analisar o movimento:

As linguagens de representação comportamental e cênica se reúnem sob a hegemonia do 'movimento', decupado até o seu elemento mais simples, correspondente ao fonema, e articulado até suas harmonias mais complexas, organizado em uma linguagem e simbologia próprias estruturadas à semelhança de uma partitura musical.

Esse sistema é metodologicamente separado em categorias: Corpo-Expressividade-Forma-Espaço, as quais estão sempre presentes em todo movimento, mas com ênfases diferentes. No Sistema Laban, uma categoria interage com a outra "reciprocamente provocando alterações e expansão das habilidades expressivas rumo ao Domínio do Movimento<sup>13</sup>" (Fernandes, 2006, p.36).

Fernandes (2006, p. 120) explica que o termo "Expressividade" vem da palavra alemã *Antrieb* usada por Laban com o significado de "propulsão, ímpeto, impulso para o movimento que pode ser leve, forte, direto, indireto, etc.". A autora diz ainda que essa palavra às vezes é traduzida também como Esforço, já que em inglês essa categoria denomina-se *Effort*.

Ainda segundo Fernandes (2006, p. 120), a categoria Expressividade:

---

<sup>13</sup> Em nota de rodapé, na p. 36, Fernandes (2006) esclarece que "Domínio do Movimento" é uma expressão utilizada pelo próprio Laban e intitula seu livro O Domínio do Movimento.

Refere-se às qualidades dinâmicas do movimento presentes tanto na dança quanto na música, pintura, escultura, objetos do cotidiano, etc., e corresponde ao conceito de Energia ou Dinâmica em outras linhas do Sistema Laban.... Refere-se [também] à teoria e prática desenvolvidas por Laban, onde qualidades dinâmicas expressam a atitude interna do indivíduo com relação a quatro fatores...: fluxo, espaço, peso, tempo. (Fernandes, 2006, p. 120).

O fator fluxo tem a ver com a tensão muscular que deixa o movimento fluir de forma livre ou controlada; o fator espaço tem a ver com a atenção do indivíduo ao mover-se no ambiente em que se encontra, tornando seus movimentos diretos ou indiretos; o fator peso refere-se à força usada no movimento que pode ser forte ou leve; e o fator tempo refere-se à variação da velocidade do movimento, se ele é acelerado ou desacelerado, ou ainda rápido ou lento (Fernandes, 2006).

#### **2.2.4.4 Técnica**

Outro elemento importante para a dança e conseqüentemente para a composição coreográfica é a técnica, definida por Fahlbusch (1990) como um instrumento que, conjuntamente, à forma demonstra o conteúdo e pode motivar a observação do mesmo.

A técnica, como a forma, é um meio de comunicar o significado. Ambas, forma e técnica, são valiosas como instrumentos, frequentemente levando a demonstrar e motivando a observar, mas somente são importantes como um apoio ao propósito desejado. Obviamente a dança com excelente potencialidade de conteúdo não pode vir dentro de ampla representação se a forma é vaga ou a habilidade técnica do dançarino é inadequada (Fahlbusch, 1990, p. 118).

Dantas (1996, p. 14) entende que a Dança enquanto técnica é um “processo de transformação do movimento cotidiano em movimento de dança”.

Essa autora coloca que a técnica tem a ver com o "saber fazer" que, em dança, se relaciona ao movimento e ao corpo, com a maneira como o corpo se movimenta para dançar

(Dantas, 1996). A técnica está presente na aprendizagem da dança assim como nos processos de criação coreográfica, é um modo de executar os movimentos, compondo-os, ordenando-os de acordo com as intenções formativas de quem dança (Dantas, 1996).

De acordo com Dantas (1996), um dos objetivos da técnica em dança é tornar natural o movimento que a princípio não o é. Segundo a mesma autora, isso se dá através da repetição, do treino, da construção daquele movimento no corpo do bailarino. Assim, aquele movimento passa a fazer parte do repertório de movimentos do bailarino que o incorpora, e o torna dança (Dantas, 1996).

É possível que uma técnica surja especialmente das necessidades de uma coreografia e/ou de um coreógrafo, mas mesmo assim ela está sempre sob a influência do meio em que se encontra, e sua realidade, por isso sempre participa e partilha dos acontecimentos de seu lugar (Dantas, 1996).

Portanto, entende-se que as técnicas de movimento, inclusive as tradicionais são a consequência de um aglomerado de tradições, inovações, necessidades e intenções de diferentes coreógrafos, professores e bailarinos, cada um influenciado pelos contextos de sua época (Dantas, 1996)

As técnicas de dança são parte fundamental da formação de um bailarino, que visam trabalhar e disciplinar o corpo, assim como muni-lo de ferramentas que o permitam pesquisar e incorporar formas expressivas e comunicativas (Marques & Xavier, 2013).

A técnica é o que se precisa que ela seja para que o coreógrafo possa fazer o que quer fazer, assim, ela terá a importância que o artista entende como necessária para concluir sua obra (Marques & Xavier, 2013).

Foi colocado anteriormente que todo fazer inclui a forma em seu “como fazer”, pode-se entender então que a forma, neste caso, é a técnica. Concluindo, a técnica é o meio pelo qual o coreógrafo concretiza seu objeto artístico.

É importante colocar que os aspectos da composição coreográfica podem ser observados em qualquer composição de dança independente da linguagem usada. A especificidade da linguagem de Jomar Mesquita que transpõe a dança de salão para a cena não faz com que os aspectos de sua composição coreográfica sejam diferentes.

Concordando com São José (2005) que acredita que as danças de salão são herdeiras de uma tradição, podendo ser considerada como uma tradição viva, será abordada a seguir a composição coreográfica em danças tradicionais, a fim de relacioná-la à composição coreográfica em danças de salão e demonstrar a afirmação feita no parágrafo anterior.

Acerca da composição em coreografias tradicionais, Moura (2007, p. 167) admite coreografia tradicional como um “espaço de composição coreográfica, baseada, desenvolvida e construída sobre materiais da cultura tradicional, com vista à obtenção de um produto performativo capaz de ser observado, interpretado e apreciado enquanto elemento de espetáculo”. Expõe a “construção e desconstrução, a recriação, reinterpretação e retransmissão dos materiais de improvisação e composição” como ferramentas para trabalhar a memória coreográfica (Moura, 2007, p. 168).

Em seguida, Moura (2007) discute sobre a composição coreográfica, citando como elementos estruturantes: função (que tem a ver com o motivo da criação da coreografia); materiais (que podem ser fixos – como colunas, ou móveis – como cestos); e audiência (que seria o público-alvo da coreografia). Fala também sobre o processo criativo de composição, destacando princípios orientadores: sequência; contraste; repetição; transição; variação; desenvolvimento; clímax; e resolução; destacando a sequência e o clímax, dos quais ressalta-se a primeira citada: “A *Sequência coreográfica* não é mais que a articulação do espaço, do tempo, das relações, das dinâmicas e do movimento, improvisada e definida por cada dançarino a partir de uma ideia, ou de um roteiro” (Moura, 2007, p. 170).

Assim, podemos perceber que uma apresentação de danças tradicionais não é, necessariamente, levar à cena a dança exatamente como acontece em seu contexto sociocultural original. Pode-se dar início a um processo de composição coreográfica a partir dos elementos tradicionais usando-os, recriando-os, desconstruindo-os, estilizando-os, como acontece com a Dança de Salão no processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita.

Baena (2010) abarca o tema da composição coreográfica a partir da Dança de Salão no seu artigo “Dança de salão: uma estética transcrita para a cena”. A autora aborda o assunto referindo que há diferenças entre a Dança de Salão ensinada nas escolas de dança e praticada em bailes e a que se apresenta em forma de *show* ou criada para a cena, categorizando-as respectivamente como Dança de Salão cotidiana e Dança de Salão extra-cotidiana.

É proposto pela autora, nesse artigo, a apropriação de gestos do cotidiano para compor uma coreografia, como técnica de criação de movimento a ser utilizada nessa transcrição da Dança de Salão para a cena.

Nessa proposta, Baena (2010) sugere que os gestos cotidianos sejam pesquisados e depois “dilatados”<sup>14</sup>, a fim de adquirirem um caráter artístico, entretanto sem perderem suas características estruturais. A autora indica a condução como característica da Dança de Salão a ser mantida.

No mesmo sentido, outra técnica apresentada por ela para a composição coreográfica é o Contato Improvisação, que pode ser usado como estímulo propulsor para a condução na execução de movimentos.

Em seu estudo, Faria (2011) fez uso do Contato Improvisação como uma das técnicas utilizadas na preparação corporal do grupo em que ele realizou pesquisa sobre o uso das danças

---

<sup>14</sup> Segundo Barba (1995), citado por Baena (2010), em um corpo dilatado, suas partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas, produzindo mais energia e sofrendo um incremento de movimento.

a dois nos processos de criação coreográfica. O mesmo autor explica que a técnica provém do coreógrafo e dançarino Steve Paxton, ela propõe a improvisação a partir da escuta do outro com um aprimorado treinamento, além de ser uma forma de mediação, treinamento e criação.

Acerca da transcrição da Dança de Salão para a cena, Baena (2010) sugere que ela seria composta por cinco momentos<sup>15</sup>:

- Primeiro momento – Percepção: os movimentos pré-estabelecidos da Dança de Salão passam por uma reestruturação, tornando-se “dilatados”. A finalidade desse momento seria fazer com que esses movimentos deixem de ser percebidos como um comportamento rotineiro e passem a ser sentidos de forma mais intensa.
- Segundo momento – Experiências já vividas: recorre-se à memória de experiências vividas, seja como praticante ou como expectador, na Dança de Salão ou noutras danças.
- Terceiro momento – Emoções revividas: a realização do segundo momento provoca a recordação e o desencadeamento de emoções, possibilitando que novos artifícios para a estruturação do processo sejam gerados.
- Quarto momento – Descoberta e construção de significado: assim como as experiências e emoções já vividas e sentidas, os movimentos criados e recriados ao longo do processo de criação ganham novos significados.
- Quinto momento – *Performance*: é o resultado do processo pesquisado que se leva para a cena, assim, se transforma em experiência e gera novas percepções.

---

<sup>15</sup> Baseada nos cinco momentos descritos por Victor Turner em Dawsey (*apud* Baena, 2010), que compõem a estrutura do processo de cada experiência vivida.

A mesma autora apresenta a obra de Jomar Mesquita como um exemplo real cujo processo de composição coreográfica corresponde à sua proposta, e declara que, para ela, o coreógrafo desenvolve uma dança espetacular autoral.

Em seu artigo, Jomar Mesquita (2012) expõe que uma nova denominação deveria surgir a fim de separar a Dança de Salão praticada nos bailes daquela usada em apresentações. Ele cita como exemplo as danças folclóricas no Brasil, que quando transpostas para o palco com cunho artístico, são denominadas *folclore de projeção*, ou, segundo Côrtes (2010), *Projeção Folclórica*.

Côrtes (2010) refere-se primeiro aos Grupos Parafolclóricos, cujas danças buscam na essência os mesmos gestos e movimentos presentes na estrutura tradicional folclórica, mas normalmente apresentam concepções e funções diferentes daquelas apresentadas pelos grupos autênticos.

Em seguida, o mesmo autor explica o termo Projeção Folclórica a partir de coreógrafos, trabalhos contemporâneos e grupos com características parafolclóricas, que utilizam as danças brasileiras<sup>16</sup> como fontes de inspiração, buscando novos cruzamentos e fusões de estilo, além de diferentes formas de apropriação do gesto ritual em trabalhos cênicos.

A exemplo da Projeção Folclórica, o mesmo acontece na obra de Jomar Mesquita, em que a Dança de Salão é utilizada como fonte de inspiração, buscando-se novos cruzamentos e fusões de estilo. É possível também comparar a transposição da Dança de Salão para o palco com cunho artístico ao desenvolvimento do *ballet* clássico, visto que os dois fenômenos correspondem à adaptação de danças realizadas socialmente ao paradigma artístico referente à época de cada um desses fenômenos.

---

<sup>16</sup> O termo é usado aqui no sentido de danças populares tradicionais do Brasil.



## CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA

Neste capítulo serão demonstrados os procedimentos metodológicos, técnicas e instrumentos da pesquisa e como procedeu-se a análise de dados.

Considerou-se a metodologia de investigação qualitativa como melhor forma de tratar a informação adquirida, já que os dados recolhidos são de natureza qualitativa e nesta investigação o interesse do investigador "está em verificar como determinado fenômeno se manifesta nas atividades, procedimentos e interações diárias" (Godoy, 1995a, p. 63). Em outro artigo, a mesma autora explica também que:

Segundo esta perspectiva, um fenômeno pode ser melhor compreendido no contexto em que ocorre e do qual é parte, devendo ser analisado numa perspectiva integrada. Para tanto, o pesquisador vai a campo buscando "captar" o fenômeno em estudo a partir da perspectiva das pessoas nele envolvidas, considerando todos os pontos de vista relevantes. Vários tipos de dados são coletados e analisados para que se entenda a dinâmica do fenômeno (Godoy, 1995b, p. 21).

O processo desta investigação centra-se em conhecer e descrever a influência da Dança de Salão no processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita, um fenômeno atual que resulta em um espetáculo contemporâneo. Para a realização deste estudo a pesquisadora foi a Belo Horizonte/Minas Gerais – Brasil, onde a MCD, companhia dirigida pelo coreógrafo em questão, funciona. Nesse contexto procedeu-se a pesquisa de campo, com o propósito de fazer um estudo intensivo acerca do processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita.

Entende-se esta pesquisa como um estudo de caso, escolha decorrente do problema da pesquisa que questiona como se caracteriza o processo de composição coreográfica na obra de Jomar Mesquita. Segundo Bell (1993, p. 23), o estudo de caso "proporciona uma oportunidade para estudar, de forma mais ou menos aprofundada, um determinado aspecto de um problema

em pouco tempo". E conforme Godoy (1995b), é a estratégia mais indicada quando os pesquisadores pretendem verificar como e por que certos fenômenos acontecem.

Os instrumentos da pesquisa utilizados foram:

- Inquérito por entrevista semiestruturada, para obter, acerca do fenômeno estudado, a perspectiva das pessoas nele envolvidas.
- Inquérito por questionário, empregado aos alunos da Mimulus Escola de Dança, visando a opinião deles a respeito dos espetáculos da MCD.
- Observação não-participante, a fim de recolher informações sobre o comportamento do diretor/coreógrafo e dos bailarinos da MCD e suas atividades; o comportamento do diretor e dos bailarinos do Grupo Experimental da Mimulus e suas atividades; o comportamento dos professores e dos alunos da Mimulus Escola de Dança e suas atividades; o produto apresentado pela MCD.
- Análise documental a partir de críticas e notícias digitalizadas e disponibilizadas por Jomar Mesquita, retiradas de seu arquivo pessoal.

### **3.1 Técnicas e Instrumentos para a Recolha e Análise de Dados**

A recolha de dados foi feita através de fontes documentais sobre o coreógrafo Jomar Mesquita e a MCD, assim como a Mimulus Escola de Dança, e através de pesquisa de campo. A pesquisa de campo aconteceu em Belo Horizonte (Minas Gerais/BR), onde se localiza o espaço em que funciona a MCD, a Mimulus Escola de Dança, e a Associação Cultural Mimulus. Entre os dias 02 e 06 de fevereiro de 2015, foram realizadas entrevistas semiestruturadas e observação não-participante da rotina diária desse estabelecimento; apreciação do espetáculo "Pretérito Imperfeito" da MCD; além de aplicação de questionário a alunos da escola.

Quanto ao processo de inserção da pesquisadora no campo, foi feito contato através de correio eletrônico com o coreógrafo Jomar Mesquita, que se mostrou disponível e deu a conhecer o calendário da MCD, assim como da Mimulus Escola de Dança. Consentiu a observação da rotina do espaço Mimulus, se disponibilizou para entrevista e viabilizou o contato com os bailarinos e funcionários da Mimulus para que fosse possível entrevistá-los também, assim como com os alunos para que fossem aplicados os questionários. Todos os entrevistados autorizaram o uso e a gravação da entrevista para a realização deste estudo, conforme o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido assinado por eles (Anexos 1, p. 87; Anexo 2, p. 88).

A duração da pesquisa de campo compreendeu um período 5 dias, durante uma semana de segunda a sexta-feira. No decorrer desses dias, fez-se observação da rotina diária da MCD, da Mimulus Escola de Dança, e do Grupo Experimental da Mimulus. De segunda a quinta-feira durante a tarde foram acompanhados os ensaios da companhia que se apresentaria na sexta-feira; à noite observaram-se as aulas da escola; ao final da observação das aulas na quarta-feira, aplicaram-se os questionários aos alunos da Mimulus Escola de Dança com o objetivo de obter suas opiniões acerca dos espetáculos da MCD. Devido à época de férias de verão, naquelas datas estavam acontecendo aulas especiais, diferentes das que faziam parte do quadro de horários normal da Mimulus Escola de Dança. Na terça e na quinta-feira foi observado o ensaio do Grupo Experimental antes do ensaio da companhia.

Esta foi uma observação não-participante, ou seja, não houve interferência por parte da pesquisadora, nela “o pesquisador atua apenas como espectador atento.... [que] procura ver e registrar o máximo de ocorrências que interessam ao seu trabalho.” (Godoy, 1995b, p. 27).

Segundo Godoy (1995b, p. 27), a observação é importante no estudo de caso, pois “quando observamos, estamos procurando apreender aparências, eventos e/ou comportamentos”. A observação feita trouxe informações sobre o comportamento de Jomar

Mesquita e dos bailarinos e seus papéis na MCD. Sobre o comportamento dos professores e alunos da Mimulus escola, assim como sobre o espaço físico em se encontra a Mimulus e seu funcionamento.

A entrevista é um dos principais instrumentos de pesquisa em um estudo de caso. Bell (1993, p. 137) afirma que:

Podemos obter material precioso a partir de uma entrevista e muitas vezes consolidar as respostas obtidas nos inquéritos.... A grande vantagem da entrevista é a sua adaptabilidade. Um entrevistador habilidoso consegue explorar determinadas ideias, testar respostas, investigar motivos e sentimentos.

Foi usada neste estudo a entrevista semiestruturada que foi elaborada com base nas questões e objetivos que norteiam este estudo e de acordo com o participante a quem ela seria dirigida.

Os entrevistados foram escolhidos de acordo com suas funções e participações na Mimulus, assim como pela disponibilidade pessoal. Na apresentação e discussão dos resultados seus nomes foram substituídos por letras e não há flexão de gênero.

- JME, diretor, coreógrafo e bailarino da MCD;
- AP bailarino da MCD;
- JMA bailarino da MCD;
- MB bailarino da MCD e professor da Mimulus Escola de Dança;
- RC bailarino da MCD e coordenador do Grupo Experimental da Mimulus;
- FD coordenador da Mimulus Escola de Dança e diretor financeiro da Associação Cultural Mimulus;
- MC secretário da Mimulus Escola de Dança.

A seguir, apresentamos um quadro demonstrativo dos instrumentos utilizados, relacionados com os objetivos do estudo, com os participantes/objetos e com o período de realização.

Quadro 1 – Demonstração da relação entre instrumentos utilizados, objetivos, participantes/objetos e período referentes à pesquisa de campo.

<b>Instrumento</b>	<b>Objetivo</b>	<b>Participante/Objeto</b>	<b>Data</b>
Entrevista semiestruturada	Obter a perspectiva do coreógrafo	JME	03 e 06/02/2015
Entrevista semiestruturada	Obter a perspectiva dos bailarinos	AP; JMA; MB; RC	03 a 05/02/2015
Entrevista semiestruturada	Obter a perspectiva do professor	JME; MB	03 a 05/02/2015
Entrevista semiestruturada	Obter a perspectiva do coordenador do Grupo Experimental	RC	05/02/2015
Entrevista semiestruturada	Obter a perspectiva dos funcionários da Mimulus, não relacionados a dança	FD, MC	03 a 05/02/2015
Observação não participante	Recolher informações sobre o comportamento coreógrafo e bailarinos; funcionamento e produto da MCD	Ensaaios da MCD e espetáculo “Pretérito Imperfeito”	02 a 06/02/2015
Observação não participante	Recolher informações sobre o comportamento coordenador e bailarinos do Grupo Experimental e suas atividades	Ensaaios do Grupo Experimental	03 e 05/02/2015
Observação não participante	Recolher informações sobre o comportamento dos professores da Mimulus escola de Dança, seus alunos e atividades	Aulas da Mimulus Escola de Dança	02 a 05/02/2015
Questionário	Obter a opinião dos alunos da Mimulus Escola de Dança acerca dos espetáculos da MCD	Alunos da Mimulus Escola de Dança	04/02/2015
Análise documental	Recolher informações midiaticamente veiculadas sobre a MCD	Críticas e notícias sobre a MCD	Período de construção deste estudo

Para análise dos dados, realizou-se:

- Transposição dos dados dos questionários para um quadro comparativo.
- Transformação dos dados da observação em um quadro demonstrativo.
- Leitura das críticas e notícias acerca da MCD disponibilizadas por Jomar Mesquita.
- Categorização das críticas e notícias de acordo com o espetáculo a qual cada uma se refere.
- Transcrição das entrevistas.
- Categorização do conteúdo das entrevistas de acordo com os objetivos desta pesquisa.
- Transformação do conteúdo das categorias em texto a fim de transformar a linguagem diária dos entrevistados em linguagem científica.

O quadro a seguir demonstra como foi feita a análise dos dados das entrevistas, apresentando a relação entre os objetivos desta pesquisa e as categorias de análise de conteúdo das entrevistas, que deram origem aos pontos de discussão compreendidos no Capítulo 4 – Apresentação e Discussão dos Resultados.

Quadro 2 – Relação entre objetivos da pesquisa, categorias de análise de conteúdo das entrevistas e pontos de discussão do Capítulo 4.

<b>Objetivos da pesquisa</b>	<b>Categorias de análise das entrevistas</b>	<b>Pontos de Discussão do Capítulo 4</b>
Conhecer a formação do coreógrafo Jomar Mesquita.	- Formação de Jomar Mesquita - Surgimento da MCD	4.2 A formação de Jomar Mesquita e o surgimento da MCD
Identificar a formação dos bailarinos na MCD.	- Formação dos bailarinos na MCD - Papel dos bailarinos na MCD	4.3 A formação e o papel dos bailarinos na MCD
Delinear o papel do coreógrafo e dos bailarinos no processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita.	- O papel do coreógrafo na MCD (O papel do bailarino foi incluído na categoria anterior)	4.4 O papel do coreógrafo na MCD
Explicitar as estratégias específicas ao processo de composição coreográfica em Jomar mesquita.	- O processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita	4.5 O processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita
Relacionar a obra de Jomar Mesquita com o panorama da dança no Brasil	- Dança de Salão - Dança de Salão no palco	4.1 A Dança de Salão no palco sob a perspectiva dos entrevistados
	- Recepção do público e da crítica em relação aos espetáculos da MCD; - Dança contemporânea; - Denominação <i>Dança de Salão Contemporânea</i>	4.6 Análise acerca da denominação <i>Dança de Salão Contemporânea</i>

## **CAPÍTULO 4 - APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS**

Sendo este um estudo de caso, requer-se todo conhecimento possível acerca da Dança de Salão e o processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita. Por isso mostra-se importante apresentar todas as informações recolhidas que envolvem Jomar Mesquita, a Mimulus, assim como cercar todos os acontecimentos, motivações e concepções que levaram o processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita a ser como é atualmente.

Portanto, este capítulo abarca os seguintes pontos:

- A Dança de Salão em cena na perspectiva dos entrevistados.
- A formação de Jomar Mesquita e o surgimento da MCD.
- O papel dos bailarinos e a sua formação na MCD.
- O papel do coreógrafo na MCD.
- O processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita.
- Análise acerca da denominação *Dança de Salão Contemporânea*.

Todas essas questões são demonstradas segundo a visão dada pelos entrevistados para esta pesquisa. Os dados das entrevistas são relacionados com as observações feitas, com as respostas dos questionários e também com as críticas e notícias sobre a MCD disponibilizadas por Jomar Mesquita.

### **4.1 A Dança de Salão no palco sob a perspectiva dos entrevistados**

Os entrevistados entendem a Dança de Salão como uma dança a dois, em que uma pessoa conduz e outra responde à essa condução. É uma dança social normalmente realizada em salões ou espaços apropriados, normalmente em contexto de festa como casamentos e comemorações diversas ou em bailes cujo propósito é a prática da Dança de Salão. Há improviso baseado em movimentos consolidados tradicionalmente e que se identificam com



determinados gêneros musicais, o que faz com que esta dança esteja em constante transformação, seja viva.

Os cinco entrevistados que são bailarinos, ressaltaram a conexão entre o par como uma característica importante. Entende-se que deve sempre haver uma conexão entre o par. É fundamental a habilidade de "dialogar" com o corpo do outro através do próprio corpo, é preciso saber "ouvir" o outro, saber tocar e ser tocado.

Segundo um dos bailarinos, a Dança de Salão: “É a dois. Precisa ter uma conexão entre o casal. Tem que ter um tempo de espera” (AP, Anexo 4, p. 114). Outro bailarino expõe: “Desenvolver uma certa habilidade de dialogar com o corpo do outro. Eu acho que esse é o trunfo da Dança de Salão” (RC, Anexo 7, p. 134).

A Dança de Salão envolve então o par, o salão de baile onde normalmente estão outros pares, movimentos improvisados de acordo com outros pré-estabelecidos, e a música. É preciso que todos esses elementos estejam ligados uns aos outros.

Relativamente à Dança de Salão em contexto cênico, é possível concluir ao analisar as entrevistas, que muito do que se vê possui excesso de virtuosismo e de demonstração da capacidade técnica dos bailarinos. Essas apresentações normalmente são feitas principalmente com o objetivo de entreter, de ser uma fonte de lazer, de divertimento. “É o lado da Dança de Salão que eu coloco às vezes, entre aspas, ‘*show* para turista’, que é o *show* de navio, é o *show* de tango em Buenos Aires para os turistas, etc.” (JME, Anexo 3, p. 96).

Percebe-se também que, por ser uma dança de cunho social, muitas vezes os bailarinos, e mesmo os coreógrafos, não estão preparados para lidar com a forma de se colocar, de se projetar e de agir em palco. O bailarino MB diz:

Se você está num palco, você está num lugar diferente, você está num lugar que te possibilita uma outra interpretação, uma outra visão.... E aí é um outro ponto que os grupos costumam pecar, porque acham que também podem fazer tudo (Anexo 6, p. 127).

Ele finaliza explicando que é preciso entender que estar no palco não significa poder fazer tudo; que quanto mais diferente, mais interessante; é preciso equilíbrio entre processo criativo e domínio técnico.

Em oposição às apresentações tradicionais de Dança de Salão, Jomar Mesquita juntamente com a MCD se propuseram a transpor essa dança para o palco com objetivo artístico, estético, se esforçando para tocar as pessoas que assistem suas apresentações, comunicar com elas, afetá-las de alguma forma. Conforme o bailarino JMA: “A gente quer chegar um pouquinho mais profundo, e não simplesmente na técnica” (Anexo 5, p. 122). Em busca de atingir esse objetivo, o coreógrafo recorreu ao conhecimento acerca da composição coreográfica nas danças cênicas por natureza, como o *ballet* clássico e a dança moderna, proporcionando esse conhecimento também aos bailarinos da companhia.

O crítico Marcello Castilho de Avelar entende que essa transposição apresentada pela MCD é uma forma de se fazer reconhecer como “grande arte”, caminho seguido por vários grupos de danças com origens populares. Em relação a esses grupos, ele afirma que (Anexo 11, 1º parágrafo, linha 15): “Para se legitimar como 'grande arte' frente ao público que paga ingressos ou aos patrocinadores, precisam abandonar o espaço de suas origens históricas ou conceituais, e aceitar como regra o ambiente dos teatros”.

É verdade que as composições apresentadas pela MCD buscam o viés artístico, como se pode perceber no discurso do coreógrafo: “a gente buscou ir para um outro lado da Dança de Salão, que fosse uma Dança de Salão artística” (JME, Anexo 3, p. 96). Porém, para a crítica Helena Katz (Anexo 18, 4º parágrafo, linha 4), as obras apresentadas pela MCD vão além da busca por uma legitimação enquanto arte:

O foco da Mimulus sempre esteve na busca de um vocabulário próprio, que avançasse o que habitualmente se pratica em dança de salão. Agora não resta mais qualquer dúvida de que está inventando um futuro para a dança a dois.

Nota-se então que os entrevistados acreditam que a MCD tem obtido êxito quanto aos seus objetivos artísticos e de fazer diferente das apresentações tradicionais de Dança de Salão. São exemplos disso a fala do bailarino RC (Anexo 7, p. 133): “Eu acho que ela [a MCD] conseguiu conjugar bem a Dança de Salão com referências contemporâneas”, e a colocação de um dos alunos no questionário: “Acredito que os espetáculos da Mimulus são inovadores no meio da dança, sempre com um olhar diferente e uma leitura própria sobre o que já estamos acostumados a ver. Sempre surpreendentes e criativos”.

Esse modo de colocar a Dança de Salão em palco tem sido reconhecido e admirado por outros grupos, nos quais vê-se uma tentativa de aproximação daquilo que a Mimulus faz, o que se justifica por ela ter se tornado uma referência. Portanto, atualmente há mais grupos de Dança de Salão com o interesse de transpô-la para o palco, que buscam esse equilíbrio, essa harmonia entre o *salão* e a cena, assim como a MCD tem feito.

Essa constatação pode ser demonstrada através da matéria escrita por Cinthya Oliveira para o jornal “Hoje em Dia” (Anexo 21, 2º parágrafo, linha 4) em que ela coloca:

Belo Horizonte é referência mundial quando o assunto é unir a dança de salão a elementos das artes cênicas contemporâneas.

É aqui que existe a primeira companhia brasileira a aproximar a dança de salão da dança contemporânea: a Mimulus Cia. de Dança. E o sucesso é tão grande ..., que o grupo tem gerado importantes frutos na cidade. Os principais deles são a Cênica Cia. de Dança e a Incomodança, ambas criadas por bailarinos que passaram pela Mimulus.

Mas, nota-se que ainda é preciso que haja mais estudo e dedicação por parte daqueles que pretendem seguir um caminho como o da Mimulus. Um dos bailarinos coloca: “As pessoas precisam se formar mais, as pessoas precisam ler mais, estudar mais, as pessoas precisam

dançar mais, as pessoas precisam praticar mais” (MB, Anexo 6, p. 128). Outro bailarino concorda:

Tem que investir mais, investir mais em você como bailarino.... Eu acho que o que falta, das coisas que eu já vi e participei, é investir. É investir no tempo para a coisa sair mais bonita e poder ter uma ligação, porque às vezes ficam aqueles números picadinhos, entra lá, faz um número e sai. Não vira um espetáculo de verdade. (AP, Anexo 4, p. 113-114)

Podemos entender, então, que normalmente a Dança de Salão é levada ao palco como uma simulação de seu ambiente natural e às vezes há demasiada demonstração de técnica e virtuosismo. Falta a essas apresentações o equilíbrio entre a técnica que uma apresentação no palco demanda e a naturalidade proporcionada por uma dança de caráter social.

Com a intenção de diferenciar-se desse padrão, Jomar Mesquita buscou um viés artístico para as apresentações da MCD, recorrendo ao estudo da composição coreográfica nas danças de natureza cênica. Assim, a companhia alcançou reconhecimento e admiração do público e por parte de outros grupos de Dança de Salão, tornando a MCD uma referência. Segundo os entrevistados, carece a outros grupos de Dança de Salão mais dedicação e empenho no que concerne à formação.

Essas informações podem demonstrar falta, principalmente, de conhecimento aprofundado acerca da composição coreográfica por parte de profissionais da Dança de Salão; podem demonstrar também, que a busca por esse conhecimento foi o diferencial de Jomar Mesquita na obra apresentada pela MCD.

#### **4.2 A formação de Jomar Mesquita e o surgimento da MCD**

A formação em dança de Jomar Mesquita está relacionada à história da Mimulus. Durante a década de 1980, seus pais, João Baptista e Baby Mesquita dançavam por lazer, mas

se envolveram com a Dança de Salão a ponto de começarem a dar aulas. Assim, Jomar Mesquita, estudante de engenharia mecânica, começou a fazer aulas dessa dança. No final de 1990, a escola da Mimulus foi fundada e Jomar Mesquita passou a se interessar cada vez mais pela dança. Ainda durante a faculdade percebeu que queria trabalhar nessa área e assim, passou a dedicar-se a ela. Fez aulas de teatro e buscou professores de Dança de Salão de fora de Belo Horizonte, onde ele residia e praticava dança, tanto viajando para outros estados e países, quanto trazendo professores convidados para darem aula na Mimulus.

Após formar-se na faculdade, e escolhendo a dança como profissão, dedicou-se a ela integralmente, recorrendo a tudo que pudesse ampliar sua formação nessa área. Ele fez aulas, por exemplo, de *ballet* clássico, técnicas circenses, ginástica acrobática, entre outras. Além de continuar viajando e recebendo professores externos na Mimulus. Durante suas viagens, Jomar Mesquita aproveitava para comprar livros e discos que pudessem também complementar sua formação. O coreógrafo fez ainda um curso de extensão na Universidade Federal de Minas Gerais em Pedagogia do Movimento para o Ensino da Dança<sup>17</sup>.

A MCD surgiu da vontade de criar e experimentar de Jomar Mesquita, acrescidos de um incômodo do coreógrafo frente às apresentações tradicionais de Dança de Salão. "Eram sempre os mesmos clichês, os mesmos estereótipos, caía sempre no mesmo lugar comum: as mesmas músicas, as mesmas roupas, os mesmos passos" (JME, Anexo 3, p. 96). Esses fatores o impulsionaram a buscar conhecimento relacionado à composição coreográfica através de danças cênicas por natureza, como o *ballet* clássico e a dança moderna.

Então, em 1992 Jomar Mesquita convidou um grupo de 8 alunos, composto por crianças e adolescentes, para ensaiar algumas vezes por semana, com o objetivo de criar algo diferente

---

<sup>17</sup> "O curso busca melhor atender aos profissionais dessa expressão artística, com ou sem graduação, compondo-se de conteúdos de natureza acadêmica no intuito de promover um estudo mais aprofundado na sua área de atuação". Informação disponível em: <http://eba.ufmg.br/acontece/2006/20061219-cursodanca.html>

a partir da Dança de Salão, objetivo que se mantém até a atualidade no que diz respeito às criações da MCD. Conforme o coreógrafo JME: “eu não sei aonde vou chegar, mas sei aonde não quero chegar, que é nesse lugar da Dança de Salão *show*, da Dança de Salão lazer, entretenimento” (Anexo 3, p. 96).

Foram colocadas para esse grupo, além das aulas de Dança de Salão, outras como *ballet* clássico, dança contemporânea, dança moderna, etc. O que também suplementava a própria formação de Mesquita pois, enquanto diretor, era ele quem escolhia as aulas que achava mais importantes não só para o grupo mas para si mesmo. Já a Mimulus Escola de Dança, seguiu trabalhando com o que eles chamam de Dança de Salão tradicional, que seria aquela com objetivo de socialização.

Ainda no início da Mimulus Escola de Dança, começaram-se a realizar pequenos bailes toda semana na escola. Neles aconteciam pequenas apresentações de professores da escola, que já se diferenciavam das que se via normalmente, inclusive porque faziam uso do humor. Havia uma turma de crianças na escola que também começou a se apresentar nesses bailes, a partir dela surgiu o primeiro grupo de dança da Mimulus com os oito alunos convidados por Jomar Mesquita. Esses bailes começaram a fazer sucesso devido à preocupação envolvida na produção das apresentações. Eles, da Mimulus, passaram a se importar cada vez mais com a criação coreográfica, com a iluminação e com o figurino, e assim foram se desenvolvendo até se formar uma companhia.

O marco que oficializou o início da companhia como profissional foi o espetáculo “Bagagem”, feito para o teatro no ano 2000, pois até aquele momento tudo o que era criado apresentava-se na própria escola ou em pequenas apresentações pelo interior do estado de Minas Gerais (Brasil).

Portanto, Jomar Mesquita começou a fazer aulas de Dança de Salão com seus pais, que fundaram a Mimulus. Quando ele decidiu que seguiria a dança como uma profissão, procurou

aprofundar seus conhecimentos com uma formação heterogênea. Diante de um maior envolvimento com a Dança de Salão, Mesquita percebeu-se incomodado com os padrões de apresentação desse tipo de dança e reuniu 8 alunos para formar um grupo, a fim de pesquisar formas diferentes de levar a Dança de Salão para o palco. Os integrantes também tinham aulas de outras danças além da Dança de Salão. As apresentações desse grupo passaram a ser melhor produzidas gradativamente, até resultar em um primeiro espetáculo para o teatro, oficializando a MCD como companhia profissional de dança.

É possível perceber então, que a formação diversificada de Jomar Mesquita implicou na formação também diversificada dos bailarinos da MCD, o que influenciou fortemente a obra do coreógrafo, e no êxito da companhia.

#### **4.3 A formação e o papel dos bailarinos na MCD**

Inicialmente, os bailarinos da MCD eram provenientes da Mimulus Escola de Dança. Como a formação deles se iniciava na escola da Mimulus, chegavam à companhia familiarizados com a sua linguagem. Dentro da MCD, os bailarinos recebiam as formações adicionais necessárias. Conforme o coreógrafo JME: “a gente também foi colocando essas aulas para esse grupo: aulas de clássico, de contemporâneo, de dança moderna” (Anexo 3, p. 95).

Com o crescimento da companhia, excelência somente em Dança de Salão deixou de ser suficiente, o que dificultou que os bailarinos continuassem a ser provindos da Mimulus Escola de Dança. A exigência em relação à corporeidade passou a ser maior. Fez-se necessário, por exemplo, saber projetar os movimentos e ter boa consciência corporal relacionada à movimentação de braço, fatores que, segundo o coreógrafo JME, não são proporcionados em uma aula tradicional de Dança de Salão.

O coreógrafo JME explica que o mais complicado na transposição das danças de salão para o palco é conseguir que os movimentos originalmente feitos para o salão de baile sem o objetivo teatral, ganhem projeção a fim de atingir o público, sem que fique exagerado; isto é, os movimentos transpostos precisam ser ampliados, atingir proporções teatrais, sem perder muito da naturalidade do salão de baile. Ele expõe:

A gente não pode dançar como se estivesse no salão de baile, para um palco isso não funciona.

Por outro lado, se a gente busca uma mesma projeção, o mesmo volume de movimento de um bailarino clássico, por exemplo, perde-se toda a naturalidade do salão de baile (JME, Anexo 3, p. 106).

Essa é uma implicação da transposição da Dança de Salão para o palco, justificada pelo fato de ela não ser uma dança cênica por natureza. Consequentemente, essa dificuldade relaciona-se também com a forma de ensino da referida dança. Como é uma dança *de salão*, não teatral, não é levada em conta a possível existência de um público em aulas dessa modalidade, como acontecem nas aulas de *ballet* clássico em que as direções e posições são sempre muito bem trabalhadas.

Nesse sentido, tornou-se importante que a formação de um bailarino para a MCD incluísse vivência em outras técnicas de dança além da formação específica em Dança de Salão. Ademais, desde o espetáculo “Do lado esquerdo de quem sobe”, a companhia atingiu uma maturidade que proporcionou maior participação por parte dos bailarinos, em seus processos de criação. Para tanto, tornou-se pertinente que eles tivessem autonomia e fossem capazes de tomar decisões.

A autonomia dos bailarinos foi notada em seus comportamentos e ações como membros da MCD durante as observações das atividades da Mimulus. Logo que chegam ao ensaio realizam aquecimento, alongamento e treino de força de forma autônoma. Não o fazem



necessariamente de forma individual, muitas vezes juntam-se aos pares ou trios, ajudando-se mutuamente. Eles repassam partes da coreografia sozinhos, ensinam trechos aos colegas e os auxiliam em suas dificuldades. Suas atitudes demonstram também a cooperação como característica comportamental dos bailarinos da MCD.

Os fatos observados podem demonstrar a importância dos bailarinos, sua autonomia e cooperação, não só nas criações, mas nos ensaios, no que concerne aos consertos e melhorias que precisam ser feitos na coreografia ensaiada. Esse comportamento dos bailarinos da MCD auxilia Jomar Mesquita que também é bailarino da companhia e precisa ensaiar além de realizar a função de coreógrafo/diretor coreográfico.

Os discursos dos entrevistados demonstram que durante os processos de composição coreográfica da MCD, os bailarinos fazem a desconstrução dos movimentos da Dança de Salão e criam sequências a partir de estímulos, direcionamentos ou parâmetros dados pelo coreógrafo Jomar Mesquita. Eles também participam e opinam em decisões relativas ao tema do espetáculo. São, desta forma, intérpretes-criadores.

A necessidade de um perfil tão específico dificultou o encontro de bailarinos apropriados para a MCD, mesmo através de audições. A solução foi criar um grupo experimental, um grupo amador com bailarinos jovens que, com os ensaios, vão aos poucos se familiarizando com o repertório da MCD, aprendendo suas coreografias e assim, se habituando à sua linguagem. Segundo o coordenador do grupo, RC, “a ideia do Grupo Experimental é, justamente, aproximar a linguagem da Mimulus, que foi construída ao longo dos espetáculos, desse [novo] bailarino que chega” (Anexo 7, p. 131). Realizam-se, então, remontagens dos espetáculos que fazem parte do repertório da MCD, em versões menores, de 30 ou 15 minutos. Assim, os bailarinos do Grupo Experimental têm a oportunidade de vivenciar o palco.

Para fazer parte do Grupo Experimental exige-se que os bailarinos façam aulas de Dança de Salão na Mimulus Escola de Dança, além de participar das oficinas e cursos

oferecidos tanto pela escola quanto pela Associação Cultural Mimulus. Essas oficinas e cursos não são necessariamente de Dança de Salão, podem abranger outras artes corporais. Desse modo os bailarinos do Grupo Experimental formam-se segundo a necessidade da MCD, tornando-se mais adequado para integrá-la quando for preciso.

"O Grupo Experimental surge no intuito de oportunizar formação técnica e artística a bailarinos que se interessem pela linguagem desenvolvida pela Mimulus Cia. de Dança ao longo de sua trajetória"<sup>18</sup>.

Podemos entender, então, que os bailarinos da MCD têm, necessariamente, formação em Dança de Salão, seguida por outras aprendizagens corporais que supram necessidades relacionadas à colocação corporal e projeção de movimentos em palco. Essa formação possibilita a autonomia dos bailarinos e a cooperação entre eles. Na companhia, os bailarinos criam sequências de movimentos a partir dos direcionamentos do coreógrafo, participam em decisões relativas ao tema do espetáculo e auxiliam-se uns aos outros durante os ensaios. Atualmente, os novos bailarinos da MCD são provenientes do Grupo Experimental da Mimulus. Esse grupo tem o objetivo de aproximar os bailarinos à linguagem da MCD.

#### **4.4 O Papel do Coreógrafo na MCD**

Por intermédio das entrevistas podemos perceber que, no início da MCD, Jomar Mesquita exercia um papel de coreógrafo segundo o modelo tradicional, definindo, por exemplo, cada passo a ser feito e em qual tempo da música cada movimento deveria se encaixar; ou seja, ele compunha toda a coreografia, desde os mínimos detalhes.

Segundo o coreógrafo JME, três dos bailarinos mais experientes da MCD contribuíram muito no processo de criação do espetáculo "De carne e sonho" em 2003, o que levou Mesquita

---

<sup>18</sup> Informação disponível em <http://mimulus.com.br/associacao-cultural-mimulus/grupo-experimental/>

a colocá-los na ficha técnica do espetáculo como assistentes de criação. Então, no início do processo de composição coreográfica do espetáculo seguinte - "Do lado esquerdo de quem sobe" – o coreógrafo propôs diversificar o modo como se dava o processo. Ele passou a exercer um papel que a princípio, para ele, era melhor definido como diretor coreográfico, mas atualmente ele entende que pode também ser chamado de coreógrafo. Conforme JME: “eu acho que o papel do coreógrafo hoje, ... é esse trabalho de direção, de não criar exatamente a sequência de movimentos, mas deixar a cargo do bailarino, através de parâmetros dados por mim”. (Anexo 3, p. 101).

A mudança no processo de composição coreográfica na MCD se deu porque a companhia alcançou um grau de maturidade que permitiu essa nova experimentação. A partir de então, Jomar Mesquita passou a se ocupar só com o que ele chama de "macro", que seria a visão do todo em relação ao espetáculo. Os detalhes da movimentação e sua colocação na música, assim como a colocação corporal durante a coreografia, são definidos pelo próprio bailarino. Assim, o bailarino toma as decisões relacionadas ao próprio corpo e encontra as formas mais confortáveis de se posicionar, de se movimentar para atingir o objetivo "macro" definido por esse diretor coreográfico ou coreógrafo.

Durante as observações não-participante, pôde-se notar o comportamento do coreógrafo durante os ensaios. Jomar Mesquita é também bailarino da companhia e precisa se dividir entre ensaiar e assistir os ensaios. Para auxiliá-lo nessa incumbência, os ensaios são filmados e os momentos que o coreógrafo não consegue assistir, são acompanhados pelas filmagens. Os bailarinos também as assistem, sendo assim, igualmente capazes de corrigirem a si próprios e uns aos outros, principalmente devido à liberdade e autonomia que têm na MCD.

Sabe-se também, por meio das entrevistas, que outro auxílio do qual Mesquita se vale é a assessoria artística de Mário Nascimento e Tíndaro Silvano, coreógrafos de dança contemporânea, sendo que o segundo se relaciona também com o *ballet* clássico: “eu os

convido por terem visões diferentes, para me trazerem visões de fora, já que eu estou muito inserido no trabalho.... E dou toda a liberdade para eles, o que eu peço é exatamente que falem tudo". (JME, Anexo 3, p. 108). Outros bailarinos da companhia, que são mais experientes, também colaboram nesse processo de “limpeza” dos movimentos.

Atualmente, Jomar Mesquita propõe tanto à Mimulus, quanto às outras companhias de dança para as quais ele é convidado a coreografar, que os bailarinos tenham participação efetiva na criação das sequências coreográficas.

O trabalho sai mais limpo, porque o bailarino está mais confortável para fazer aquele movimento, e ele se sente mais dono do trabalho, tem mais carinho por aquilo que ele está dançando porque ele participou efetivamente daquela criação. Então eu acho que, no final das contas, o resultado fica mais rico. (JME, Anexo 3, p. 101)

Em suma, o coreógrafo Jomar Mesquita se ocupa principalmente da visão do todo em relação ao espetáculo. Ele estimula e estabelece parâmetros para a criação dos movimentos por parte dos bailarinos, dando liberdade e autonomia a eles. Como o coreógrafo exerce também a função de bailarino, usa a filmagem como recurso para auxiliá-lo nas duas funções, além da colaboração dos bailarinos mais experientes. Ele recorre também à assistência artística de dois coreógrafos de dança contemporânea.

#### **4.5 O Processo de Composição Coreográfica em Jomar Mesquita**

Jomar Mesquita tem como preceito em seu processo de composição coreográfica, evitar os padrões de apresentações de Dança de Salão, geralmente permeadas por passos, músicas e figurinos que representam seu ambiente original.

O objetivo do coreógrafo é levar para o palco uma Dança de Salão mais artística, entendendo que a arte deve não só tocar seu público, como marcá-lo de alguma forma, mesmo

que seja negativamente. O coreógrafo JME expõe: “o que é artístico, por pior que a pessoa às vezes tenha achado ... um mês depois, às vezes um ano, ela ainda lembra”. (Anexo 3, p. 96). Ou seja, o que é artístico afeta e marca seus espectadores.

Percebe-se através das entrevistas, que o processo de composição coreográfica se iniciou por meio de experimentação. Ele começou a estudar por conta própria sobre a composição coreográfica, além de fazer oficinas e cursos, mas não encontrou nada diretamente relacionado à Dança de Salão.

A falta de material e cursos acerca de composição coreográfica relacionada à Dança de Salão pode ser explicada pelo fato dessa dança só ter se voltado para o palco a partir do século XX.

Conforme São José (2005), o surgimento de bailes públicos no século XVIII viabilizou o crescimento de uma indústria cultural do divertimento. Isso possibilitou o início dos grandes salões de espetáculos e a função do empresário que financiava a produção e vendia bilhetes a consumidores de cultura, facilitando o desenvolvimento das artes para consumo (Rosado, 1998). Desse modo, no início do século XX passou-se a incentivar a Dança de Salão, tradicionalmente afastada do palco, no formato de dança de exibição.

Nesse sentido, o coreógrafo entrevistado coloca que a Dança de Salão está numa fase que seria a sua “adolescência”:

Digo dessa adolescência porque ela está descobrindo ainda qual é a melhor formação para um professor, qual é a melhor formação para um bailarino dedicado a essa modalidade, qual é a melhor formação para um coreógrafo dentro das especificidades que essa modalidade tem (JME, Anexo 3, p. 97).

A fala do mesmo entrevistado concorda com Rosado (1998) quando explica que, apesar de ser muito antiga, a Dança de Salão ficou restrita à função social. A ideia de transpô-la para o palco como espetáculo e, principalmente, dessa forma artística é historicamente nova.

Diante disso, a forma que Mesquita encontrou para aprender mais sobre o assunto foi experimentando e estudando como se dava o processo de composição coreográfica nas danças teatrais já estabelecidas como o *ballet* clássico e a dança contemporânea. A partir desses estudos o coreógrafo explorou possíveis adaptações para transpor a Dança de Salão para o palco. Essas experimentações perpetuam até a atualidade, como demonstra a colocação do coreógrafo JME: “cada espetáculo é um desafio novo, a gente tem que descobrir uma forma nova de fazer porque é um tema novo, é algo diferente. Mesmo já tendo uma experiência grande, a gente ainda está sempre descobrindo” (Anexo 3, p. 97).

Uma criação implica dar forma a algo novo. Pode ser, por exemplo, uma nova forma física, uma nova forma de entender determinada matéria, objeto ou assunto, ou novas relações e conexões que podem ser criadas na mente humana (Ostrower, 2001). Segundo a mesma autora, criar é basicamente formar. Forma-se algo novo transformando-se uma matéria-prima.

Podemos constatar a transformação presente no processo de composição coreográfica da Jomar Mesquita através das entrevistas. De acordo com estas, desde o início da MCD até a atualidade, seu processo de composição coreográfica é composto por um processo de desconstrução da Dança de Salão. Segundo o coreógrafo JME: “o que a gente faz...é pegar o que a gente sabe de mais tradicional, de mais básico da Dança de Salão, e desconstruir aquilo, e transformar aquilo, e entortar aquilo” (Anexo 3, p. 97).

Durante a entrevista, o coreógrafo explica que gosta do termo "entortar", pois acredita que ele descreve bem como o movimento deve ficar ao final do seu processo de composição coreográfica. Conforme o coreógrafo JME: “na maior parte das vezes ele [o movimento] tem

que ser torto, literalmente torto. Mas uso essa palavra ‘entortar’ também numa conotação de entortar os paradigmas, as regras” (Anexo 3, p. 97).

De acordo com o entrevistado JME, nas décadas de 1980, 1990 e ainda hoje, muitos professores de Dança de Salão no Brasil tinham a ideia de que, para transpor esta dança para o palco com qualidade, era necessário ter bailarinos com formação em *ballet* clássico e utilizar as linhas de movimento dessa dança e da dança *jazz*. Entretanto, essa contaminação arrisca transformar a apresentação de Dança Salão em um "*ballet* mal dançado". O coreógrafo JME expõe: “muitas vezes aquele dançarino de salão quer utilizar movimentos de pernas e piruetas do clássico sem a mínima condição física para isso” (Anexo 3, p. 98). O mesmo entrevistado explica que é importante fazer aulas de outras modalidades para ajudar no preparo físico do bailarino e aumentar seu repertório de movimentos: “a gente faz aula de clássico, de contemporâneo, etc., para ter principalmente um corpo melhor preparado e aberto a essas possibilidades, mas possibilidades que surgem na hora do processo de criação, dessa desconstrução, desse entortar” (JME, Anexo 3, p. 98), dessa forma a contaminação através da corporeidade do bailarino durante o processo de criação é natural.

O uso das linhas, especialmente as provenientes do *ballet* clássico, nas apresentações de Dança de Salão, explica por que o coreógrafo fala em "entortar". Na MCD, durante o processo de composição coreográfica, desconstroem-se os movimentos com a proposição de entortar as linhas, torná-las curvas, retorcidas. O coreógrafo explica:

Eu sempre achei também que isso [o entortar] tem muito mais a ver com o dançar a dois, porque dançar a dois sempre tem ... uma dose de sensualidade, passionalidade maior ou menor, e linhas, para mim, não tem nada a ver com isso. Eu brinco que ninguém beija na boca puxando ponta, fazendo linhas com o braço. (JME, Anexo 3, p. 98)

Na dança, os movimentos podem revelar sentimentos, sensações e emoções, projetar valores, sentidos e significado (Dantas, 1996). Mesquita tenciona desconstruir os movimentos de forma retorcida, torta, a fim de dar uma leitura mais passional, para que eles combinem melhor com o que o coreógrafo quer passar para o público.

É possível afirmar a partir da análise das entrevistas, que o processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita, inicia-se por um processo de experimentação em que novas movimentações são elaboradas a partir da desconstrução de movimentos padronizados da Dança de Salão. De acordo com Salles (1997), durante essas experimentações novas realidades se configuram ao passo que outras são excluídas, mostrando que construir implica destruir.

Na dança, a matéria que se usa para formar é o movimento do corpo humano. Segundo Fernandes (2006), conforme o Sistema Laban, esses movimentos têm qualidades dinâmicas que se relacionam a quatro fatores: fluxo (o movimento pode ter fluxo livre ou controlado); espaço (os movimentos podem ser diretos ou indiretos quanto ao espaço); força/peso (o movimento pode ser forte/pesado ou fraco/leve); e tempo (o movimento pode ser rápido ou lento).

Segundo o coreógrafo JME, a mudança na qualidade dos movimentos é uma possibilidade para a desconstrução, para “entortar” os movimentos pré-estabelecidos da Dança de Salão, desse modo, durante o processo de criação na MCD eles se questionam:

Como a gente pode entortar alterando a dinâmica, brincando com esses fatores de movimento de Laban, alterando velocidade, alterando fluxo... pegando puramente o movimento? Então, às vezes a gente vai alterar qualidade de movimento de forma a transformar aquilo em outra coisa”.

(JME, Anexo 3, p. 98)



Esse processo de desconstrução inicia-se sem que necessariamente a companhia esteja em processo de elaboração de um espetáculo. Conforme o bailarino JMA: "independentemente de ter espetáculo ou não, a gente está sempre pesquisando, sempre descobrindo novos caminhos para as movimentações. Aí a gente vai formando um banco de movimentos" (Anexo 5, p. 120).

Segundo Ostrower (2001), criar é, a partir de uma matéria-prima, dar forma a algo novo, e Dantas (1996) conclui que criar é basicamente formar e assim pressupõe um fazer, uma atitude criativa e não somente uma intenção. No mesmo sentido, o coreógrafo JME expõe: “criar tem a ver com agir, e para mim é muito isso. Não é jamais ficar esperando a inspiração chegar, a ideia chegar.... [É experimentar] Sempre com esse olhar de engenheiro, atento ao que pode nos servir” (Anexo 3, p. 99).

Então, antes de fazer qualquer definição como tema ou trilha sonora, inicia-se um laboratório de movimentos, um processo de experimentação, para formar sequências de movimentos. Cada casal cria suas próprias movimentações, é uma fase mais livre. Ao final, as sequências de movimentos criadas são filmadas e armazenadas em uma base de dados.

Durante o processo criativo, o criador usa sua intuição para, a partir de suas vivências, experiências, conhecimentos e crenças, dar início ao ato criador (Ostrower, 2001; Salles, 1997). Sobre essa fase, o bailarino RC cita sua própria vivência:

Eu estava pesquisando determinados tipos de movimento com a minha parceira ... e eu assisti um filme no cinema.... A trilha sonora do filme me interessou. E aquela atmosfera daquela trilha sonora me guiou, em termos de dinâmica de movimento.... Eu não usei exatamente aquela música, mas a música acabou me servindo de guia. (Anexo 7, p. 131)

Para incentivar esse momento inicial do processo criativo, uma das estratégias usada por Jomar Mesquita é definir para cada casal de bailarino alguns parâmetros a serem seguidos;

por exemplo, que fiquem mais restritos a um espaço delimitado, que façam movimentos mais amplos ou mais contidos. É possível também que o casal crie sequências no sentido de trabalhar alguma dificuldade própria relativa às suas capacidades enquanto bailarinos e/ou enquanto parceiros.

Outra estratégia é colocar uma música para servir de inspiração, ou iniciar o momento de laboratório com uma música para depois trocá-la, ou mesmo deixar o silêncio. Durante o processo de criação na MCD não há preocupação relativa a qual gênero das danças de salão cada movimento pertence, ou a que gênero de música estão dançando. Por exemplo, podem-se associar movimentos do samba de gafieira a movimentos da salsa, acompanhados por uma música de qualquer gênero, inclusive um que não seja utilizado para se praticar a Dança de Salão.

Só o fato de ter uma música que não está naquele universo coreográfico que eu estou trabalhando, já me leva a ter que entortar aquele tipo de movimento para fazer com que ele se encaixe naquele ritmo, ou combine melhor dentro da minha interpretação para aquela melodia. (JME, Anexo 3, p. 99).

Em suma, o processo de composição coreográfica na MCD é iniciado independentemente da companhia estar em processo de produção de um espetáculo. Sob a direção de Jomar Mesquita, os bailarinos criam sequências coreográficas a partir da Dança de Salão, cujos movimentos são desconstruídos. Todo material criado é filmado, formando uma "base de dados".

Ao longo do tempo os participantes da MCD começam a ter ideias e discutem acerca do tema, da trilha sonora, e outros elementos envolvidos na produção de um espetáculo. O tema é um dos últimos elementos a ser trabalhado e quando ele é resolvido, conversa-se, pesquisa-

se, discute-se acerca dele. Nessa fase o processo criativo se torna uma atividade de grupo, pois na fase inicial cada casal trabalha separadamente.

Com todas as questões acerca do espetáculo definidas, os integrantes da MCD se voltam à base de dados composta pelas sequências de movimentos criados, e escolhem o que é adequado para ser adaptado ao espetáculo de acordo com o que foi definido. Assim, todo o material previamente criado é reunido, selecionado, organizado, adaptado e estruturado.

Conforme o bailarino MB:

a companhia entra, então, num momento de... o “Por um Fio” foi de um jeito, o “Entre” foi de outro, mas de uma forma geral, eu diria que a companhia entra num foco de um caminho, assim: “onde vamos percorrer? ”. (Anexo 6, p. 126)

Acerca desse momento, foi citado como exemplo nas entrevistas, o processo de composição coreográfica do último espetáculo estreado pela MCD, “Pretérito Imperfeito”.

Para esse processo, Jomar Mesquita indicou a leitura do livro “Pequeno Tratado das Grandes Virtudes”<sup>19</sup> para todos os integrantes da MCD. Os temas encontrados no livro foram divididos e sorteados entre os membros da companhia e cada um fez uma apresentação falada sobre seu tema para os outros. Em seguida os temas foram novamente sorteados e dessa vez cada um apresentou seu tema usando sequências de movimentos.

Em relação ao mesmo processo de composição coreográfica, resolveu-se também abordar a memória da história da Mimulus, então os integrantes da companhia fizeram entrevistas com alunos mais antigos da Mimulus Escola de Dança. Em seguida, envolveram as memórias de cada um da MCD, assim, foram levadas para os ensaios referências às suas

---

<sup>19</sup> Comte-Sponville, A.(1999). *Pequeno tratado das grandes virtudes*. (E. Brandão, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.

próprias memórias: suas histórias de infância, seus álbuns de fotografia antigos, objetos do passado que foram importantes para eles.

Sobre essa fase do processo de composição coreográfica do “Pretérito Imperefeito”, em que o tema é relacionado, o bailarino JMA explica:

Por exemplo, uma das virtudes era simplicidade, ... remetia a uma coisa de leveza..., A gente queria fazer uns movimentos mais leves, mais doces, e queria trabalhar muito o trio, trios, quartetos.... movimentos circulares, porque a gente começou a falar de tempo e a gente achava que tempo era uma coisa de ciclo, e o ciclo remetia uma coisa redonda, a coisas pendulares. Então em vários momentos a gente coloca movimentos pendulares.... Então, a gente vai encaixando coisas que a gente já tinha... [e] adapta. (Anexo 5, p. 121)

Para demonstrar os temas já trabalhados pela MCD, a seguir serão apresentados cada um dos seus espetáculos já estreados até o momento desta pesquisa. O primeiro espetáculo feito para o teatro foi o "Bagagem" no ano 2000. O tema dessa obra era a bagagem da Mimulus, sua experiência acumulada durante os anos de existência. Conforme o bailarino JMA:

Era sobre a nossa bagagem dos tantos anos de existência até então, tudo que a gente tinha feito. Era como se fosse um ‘*best of*’, sabe? A gente pegou coreografias que já tinha há muito tempo e apresentou nesse espetáculo. Outras, a gente criou para o espetáculo, mas foi mostrando uma coisa da nossa bagagem, mesmo, da nossa linguagem, da nossa história. (Anexo 5, p. 118).

Portanto, foram usadas coreografias que já haviam sido criadas há muito tempo, além de outras concebidas especialmente para o espetáculo, apresentando a linguagem e a história da Mimulus. Segundo o artigo de Mesquita (2012, p. 16) esse espetáculo “leva para o palco a experiência adquirida pela companhia, a ‘bagagem’ dos anos anteriores, porém ainda no antigo formato de espetáculo fragmentado”. Para fazer uma ligação entre essas coreografias, foram utilizadas várias malas em diferentes momentos da apresentação.

Neste trabalho a Companhia levou ao teatro a experiência acumulada em oito anos de existência, mostrando toda a sua versatilidade, numa linguagem que funde vários ritmos da Dança de Salão com técnicas contemporâneas, caracterizações teatrais e elementos circenses.

[O espetáculo era] dividido em três partes. Um primeiro bloco dedicado aos gêneros brasileiros e caribenhos.... A segunda parte trazia à cena o Lindy Hop e o lado lúdico da dança, que incorpora técnicas circenses e cria momentos cômicos destacando-se as coreografias executadas sobre pernas-de-pau.... O terceiro bloco era dedicado aos gêneros portenhos.... Toda essa “bagagem” era colocada simbolicamente dentro de malas, que pontuavam todo o espetáculo.<sup>20</sup>

O segundo espetáculo da companhia foi "E esse alguém sabe quem" do ano 2001. O bailarino JMA coloca que o conteúdo desse espetáculo, em comparação com o anterior, era mais consistente e houve maior preocupação com a trilha sonora. Em suas palavras: “ele tinha um conteúdo maior, ele tinha mais ligação” (JMA, Anexo 5, p. 118).

O espetáculo explora as diferentes formas de amor e de encontro com o outro. O resultado é uma encenação perpassada por um romantismo bem-humorado. O repertório de músicas brasileiras bem conhecidas do público, traz em seus versos tons de declaração, como nos programas de antigamente que colocavam os enamorados em contato. Nos intervalos das canções, jingles comerciais e o trecho de uma radionovela reforçam a idéia de um grande programa de rádio.... A abordagem teatral, a fusão de vários ritmos, num diálogo com técnicas de caracterização teatral e elementos circenses, revitalizam e exploram a Dança de Salão ao

---

<sup>20</sup> Informação disponível em <http://mimulus.com.br/espetaculo-bagagem-mimulus-cia-de-danca/bagagem-release/>

limite improvável, o que vem sendo conseguido pela Mimulus Cia de Dança com renovado sucesso.<sup>21</sup>

Esses dois espetáculos não fazem mais parte do repertório da companhia, que atualmente é composto pelas seis peças apresentadas a seguir.

"De carne e sonho", estreado em 2003, foi um espetáculo de tango com um quinteto ao vivo e três casais dançando, "inspirado no universo das danças portenhas e suas diferentes interpretações" (Mesquita, 2012, p. 17). Segundo o bailarino JMA, foi um espetáculo "mais denso, mais forte" (Anexo 5, p. 118).

Um tradicional baile de tango se divide em "tandas", sequências de quatro ou cinco tangos, separadas por cerca de um minuto de uma outra música não dançante – a "cortina" -, para que a pista se esvazie e os pares voltem a se formar para uma nova sequência e um recomeço. Cada cortina é um encontro e a síntese de uma relação, tal qual é em nossas vidas: a primeira música serve para os parceiros se conhecerem, a segunda para acostumarem-se um ao outro, no terceiro e quarto temas os pares desfrutam daquele encontro e no último tango despedem-se e se separam.<sup>22</sup>

No ano de 2006 a MCD estreou "Do lado esquerdo de quem sobe", um espetáculo de samba muito alegre, segundo o bailarino JMA. Conforme o artigo de Mesquita (2012, p. 17), esse espetáculo foi "inspirado no Choro e surgimento das danças populares na América, através da fusão da cultura africana com a do colonizador europeu". O *release* desse espetáculo demonstra de forma poética que "Do lado esquerdo de quem sobe" é sobre o samba, a música

---

<sup>21</sup> Informação disponível em <http://mimulus.com.br/espetaculo-eesse-alguem-sabe-quem-mimulus-cia-de-danca/esse-alguem-sabe-quem-release/>

<sup>22</sup> Informação disponível em <http://mimulus.com.br/espetaculo-de-carne-e-sonho-mimulus-cia-de-danca/de-carne-e-sonho-release/>

negra, os sons que vinham da rua: "o cantor de seresta, o realejo e os compositores e 'batuqueiros' das portas das casas e bares"<sup>23</sup>. É ainda uma parceria com o músico Yamandú Costa<sup>24</sup>.

Do lado esquerdo de quem sobe a rua Ituiutaba, em Belo Horizonte, há um grupo de galpões e a Mimulus Cia de Dança comparece a um deles diariamente.... A Mimulus imprime um tom delicado e romântico a esse espetáculo marcado pela brasilidade e alegria do samba, pois do lado esquerdo de quem sobe o corpo, localiza-se o coração. <sup>25</sup>

O espetáculo "Dolores", estreado em 2007, foi inspirado no cineasta Almodóvar, o nome vem de dor em espanhol. Nesse espetáculo houve grande participação e envolvimento de todos os integrantes da MCD na criação e produção. Como forma de preparação, eles viram os filmes de Almodóvar, reuniam-se para falar do tema, o que fez com que eles vivenciassem bastante essa dor tão abordada pelo cineasta em questão. Nas palavras do bailarino JMA: “todo mundo viu muitos filmes, todo mundo incorporou muito. A gente tinha reuniões para falar do tema, e as reuniões eram super polêmicas, o Almodóvar era polêmico. Então a gente viveu muito essa coisa dele de dor” (Anexo 5, p. 119).

Inspirando-se na obra cinematográfica do espanhol Pedro Almodóvar, a Mimulus se reinventa. Não há pretensão de levar para o palco repetição do trabalho do cineasta, mas explorar as relações entre pessoas sob a atmosfera ‘almodovariana’; onde predominam paixões, desejos, o ambiente kitsch, e os absurdos – que na verdade, nada mais são do que o excesso de realidade.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Informação disponível em <http://mimulus.com.br/espetaculo-do-lado-esquerdo-de-quem-sobe-mimulus-cia-de-danca/do-lado-esquerdo-de-quem-sobe-release/>

<sup>24</sup> Violonista e compositor de Jazz brasileiro. Informações disponíveis em <http://yamandu.com.br/>

<sup>25</sup> Informação disponível em <http://mimulus.com.br/espetaculo-do-lado-esquerdo-de-quem-sobe-mimulus-cia-de-danca/do-lado-esquerdo-de-quem-sobe-release/>

<sup>26</sup> Informação disponível em <http://mimulus.com.br/espetaculo-dolores-mimulus-cia-de-danca/dolores-release/>

O sexto espetáculo da Mimulus foi "Por um fio", estreado em 2009, apresentado pelo bailarino JMA como

um desafio maior porque até então os espetáculos todos tinham essa coisa de amor, paixão, essa coisa toda que tem a ver com a Dança de Salão, e no "Por um fio" a gente foi estudar o Arthur Bispo do Rosário que é um artista plástico que não tinha nada, ele era totalmente assexuado, ele era esquizofrênico, viveu num hospício... então a gente teve que buscar outros caminhos para chegar no tema que a gente propôs. (Anexo 5, p. 119)

Como preparação para esse tema, os integrantes da MCD fizeram um estudo bibliográfico sobre o Arthur Bispo do Rosário e suas obras artísticas. Para a composição coreográfica, buscou-se principalmente os movimentos de braço do samba rock<sup>27</sup>, que são muito complexos. Esse tipo de movimentação fazia referência às obras de Arthur Bispo do Rosário, pois muitas delas eram feitas com costuras, ele bordava; ou seja, os movimentos de braço do samba rock relacionavam-se com o movimento da costura. O bailarino JMA completa: "aí inventamos, misturamos perna de tango com braço do samba rock.... Foi um marco o 'Por um Fio', porque acho que foi a ruptura maior com a Dança de Salão mesmo" (Anexo 5, p. 119).

A companhia transpõe o fascínio pelos bordados, escritos, amontoados de Arthur Bispo do Rosário, para o emaranhado de braços e corpos que bordam coreografias. Emaranhado de fios elétricos, filamentos das lâmpadas incandescentes que se confundem com os fios condutores das coreografias e com a sucata do trabalho dos bailarinos, que lhes servem de matéria prima

---

<sup>27</sup> "Dançado em bailes *black* paulistas desde a década de 1960. É uma dança variante das danças do *swing/rock*, dançada ao som de vários gêneros musicais, como o próprio *swing* ou o samba quando bem marcado e gingado/suingado, com andamento rápido.... Mãos dadas, voltas, ginga e remelexo de quadris são a tônica dessa dança parente do soltinho carioca.... Durante toda a dança o casal troca de lugar mais em função do movimento da dama, com movimentos de braços elaborados e grandes sequências sem que o cavalheiro solte um dos braços da dama". (Perna, 2001, p. 135)



para a composição da obra. (...) O espetáculo POR UM FIO é uma homenagem ao centenário de nascimento de Arthur Bispo do Rosário e aos 20 anos de sua morte e a todos aqueles que fazem a arte sem saber que fazem. E são muitos.<sup>28</sup>

Em 2012 foi estreado "Entre", um espetáculo de duos com músicas norte americanas das "divas do Jazz". Os bailarinos entrevistados JMA e MB realçaram que naquele momento a companhia estava notoriamente incerta quanto à sua linguagem, ou seja, se era Dança de Salão ou dança contemporânea. Conforme MB (Anexo 6, p. 126): “Existia um universo em que a gente estava tentando nos encontrar – a companhia –, nos encontrar enquanto definição. De onde nós somos? Dança contemporânea? Dança de Salão?... Eu acho que a gente vivia numa transição”, por isso o nome do espetáculo era “Entre”. JMA explica: “era Dança de Salão, mas já meio misturado demais com o que a gente tinha feito no ‘Por um Fio’, contemporaneizando [sic] muito a Dança de Salão” (Anexo 5, p. 120).

ENTRE reflete alguns dos significados que essa palavra possa sugerir, seja por denotar um território fronteiro ocupado pela Mimulus Cia de Dança e que tem propiciado grande estímulo às suas inovações, seja como um convite para estreitar relações. Portanto, atravessa as questões da identidade e do encontro.<sup>29</sup>

O último espetáculo estreado foi o "Pretérito Imperfeito" em 2014, em que a companhia resolveu voltar-se para suas raízes e usar movimentos mais “puros” da Dança de Salão. Há, por exemplo, momentos em que os bailarinos da MCD dançam bolero e samba de gafieira sem grandes modificações, e desconstruções. Conforme o bailarino JMA: “a gente resolveu pegar mais a raiz ..., resgatar mesmo a dança de salão mais pura, mas também esse outro lado onde a

---

<sup>28</sup> Informação disponível em <http://mimulus.com.br/espetaculo-por-um-fio-mimulus-cia-de-danca/por-um-fio-release/>

<sup>29</sup> Informação disponível em <http://mimulus.com.br/espetaculo-entre-mimulus-cia-de-danca/release/>

gente chegou, uma mistura” (Anexo 5, p. 120). O coreógrafo JME explica: “Como ele [o espetáculo] fala da memória, da história da Mimulus, ele tem muitos momentos de Dança de Salão com esse ‘quê’ de exibição, de entretenimento” (Anexo 3, p. 107).

É sobre essa urdidura frágil de lembranças e vestígios que o espetáculo reflete .... Traz em si pequenas e grandes memórias de cada um dos bailarinos que compõem a Mimulus Cia de Dança e, magicamente, a história da própria Mimulus. ... A Mimulus usa a dança para salientar o tempo e convida o expectador a lembrar-se do que nunca será esquecido. E para o desesquecimento [sic], um laço amarrado no dedo.<sup>30</sup>

Jomar Mesquita também coreografou para várias outras companhias de dança que usam diferentes técnicas, como dança contemporânea e *ballet* clássico, são exemplos a São Paulo Companhia de Dança e o Balé Teatro Castro Alves.

É explicado nas entrevistas que, nesses casos, ele não ensina Dança de Salão aos bailarinos dessas companhias. Ele dá a conhecer alguns fundamentos importantes dessa dança para se conectar com o par. O bailarino RC, acompanha Mesquita nesses trabalhos, e explica que o primeiro passo é colocar o bailarino para tocar o outro, desenvolver a habilidade de dialogar com o corpo do outro através do próprio corpo. O desenvolvimento dessa habilidade demanda tempo e é perpetuado durante todo o processo de composição coreográfica.

Essa habilidade é importante porque, havendo boa conexão com o par, a movimentação apresentada pelos bailarinos terá a qualidade que o coreógrafo Jomar Mesquita precisa para o seu trabalho: a harmonia entre o par. Conforme o coreógrafo JME: “são fundamentos de conexão muito importantes ... para que a resposta de quem está sendo conduzido seja realmente

---

<sup>30</sup> Informação disponível em <http://mimulus.com.br/espetaculo-preterito-imperfeito-mimulus-cia-danca/release/>

coerente. Para que haja uma espera e que essa resposta só venha depois que houver o estímulo” (Anexo 3, p. 103).

Portanto, entende-se que no trabalho com outras companhias de dança, Jomar Mesquita trabalha principalmente a conexão entre os bailarinos, entendida por ele como a essência da Dança de Salão.

Para alcançar esse objetivo, são trabalhados muitos exercícios a fim de chegar a esse grau de interação entre os bailarinos. Depois o coreógrafo leva propostas que às vezes estão relacionadas com movimentos da Dança de Salão, dependendo da companhia e do tema que estão trabalhando, com o intuito de inspirar os bailarinos. Então são feitos laboratórios de movimento a partir de toda informação levada por Mesquita. Assim, os bailarinos criam suas próprias sequências de movimentos baseadas nos exemplos dados e em todo o trabalho realizado de conexão, de harmonia com o par. Dependendo da companhia de dança, da quantidade de tempo que ele tem e do tema do espetáculo, o coreógrafo interfere mais ou menos nas criações dos bailarinos para depois organizá-las, relacioná-las e estruturá-las, formando um espetáculo.

A partir das informações deste ponto de discussão do Capítulo 4, é possível perceber no processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita, todos os aspectos da composição coreográfica apresentados neste estudo: o processo criativo, envolvendo forma, conteúdo, movimento e técnica.

O processo de composição coreográfica em Mesquita na MCD inicia-se pelo laboratório de movimentos, em que uma matéria – movimentos pré-estabelecidos da Dança de Salão – é desconstruída, transformada, formando uma nova matéria. Essa nova matéria, posteriormente é organizada, ordenada e estruturada de acordo com um tema específico, que pode ser entendido como o conteúdo.

O conteúdo também pode estar presente na forma em si (Salles, 1997). Nesse sentido, é possível entender a movimentação desconstruída da Dança de Salão também como um conteúdo da composição coreográfica em Jomar Mesquita, uma vez que essa desconstrução é elemento condutor e imprescindível em sua obra.

No mesmo seguimento, podemos perceber o meio pelo qual desconstroem-se os movimentos da Dança de Salão como a técnica utilizada pela MCD. Isso é possível, tendo em vista que a técnica visa munir o bailarino de ferramentas que o permitam pesquisar e incorporar formas expressivas e comunicativas de acordo com as intenções do coreógrafo, podendo surgir especialmente das necessidades deste (Dantas, 1996; Marques & Xavier, 2013).

No que se refere à desconstrução dos movimentos da Dança de Salão, durante as observações, foi possível perceber nas coreografias vistas que a conexão entre o par é o que permanece dessa dança após as desconstruções. Há momentos da coreografia em que o contado e a condução entre os bailarinos demonstram formas bem diferenciadas daquelas que integram a Dança de Salão. No entanto, são nesses elementos conectores que podemos encontrá-la. Eles estão presentes em praticamente todas as movimentações, todas as sequências de movimentos. É possível entender que a Dança de Salão é o ponto de partida do processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita, em que os movimentos já estabelecidos dessa dança são explorados em todas as suas possibilidades, especialmente no que diz respeito ao contato e à condução.

O processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita pode ser resumido da seguinte forma. Independentemente da MCD estar em processo de produção de espetáculo, são feitos laboratórios em que movimentos padronizados da Dança de Salão são desconstruídos. Nesse momento cada casal trabalha de modo independente dos outros e criam-se sequências de movimentos. Essas sequências são filmadas e formam uma base de dados. São discutidos trilha sonora e temas para o espetáculo, e então são feitas pesquisas acerca do assunto. Baseados

nessas definições, os integrantes da MCD recorrem às filmagens guardadas e escolhem as sequências de movimentos mais adequadas. Em seguida, elas são organizadas, ordenadas e estruturadas, incluindo as ligações necessárias para que elas sejam adaptadas ao tema e às músicas definidas. Todos os integrantes da MCD participam ativamente de todo o processo de composição coreográfico.

É possível perceber então que os espetáculos da MCD extrapolam o baile e o salão, pois não intencionam reproduzi-los ou sê-los, mas sim assimilar as construções corporais desses contextos e desenvolvê-las em articulação com temáticas atuais.

#### **4.6 Análise acerca da denominação *Dança de Salão Contemporânea***

A diferente linguagem apresentada pela MCD, em que se notam características da Dança de Salão e características da dança contemporânea, despertou a necessidade de uma nova denominação. O seguinte trecho da crítica de Carolina Braga acerca do espetáculo “Entre” para o jornal “Estado de Minas” (Anexo 20, último parágrafo, linha 15) demonstra a dificuldade em dar nome à linguagem da MCD: “Entrar em ambientes diferentes trouxe novos ares à dança - agora inclassificável - da Mimulus.”

Durante a entrevista, o coreógrafo JME expõe que a MCD ocupa um “não-lugar”, relativamente à sua linguagem. Esse “não-lugar” se deve ao fato de muitas pessoas que trabalham com a dança contemporânea não identificarem a MCD como praticante dessa linguagem, assim como muitos profissionais da Dança de Salão também não a identificarem como tal. Ao mesmo tempo, há também quem a considere dança contemporânea e há quem a considere Dança de Salão.

A MCD então é vista como dança contemporânea assim como é vista como dança de salão, e ao mesmo tempo não é identificada como nenhuma das duas. Para o coreógrafo JME esse “não-lugar”, apesar de um pouco incômodo, é vantajoso, visto que, por fim, eles

conseguem atingir os dois grupos. Ele cita como exemplo uma conversa com a crítica de dança Helena Katz, em que ela atribui à MCD o importante papel de aproximar esses dois universos – da dança contemporânea e da dança de salão – que são tão distantes.

Sobre o “não-lugar” no qual a MCD se encontra, o coreógrafo coloca: “é muito mais vantajoso do que desvantajoso, porque a gente consegue atingir os dois lados. A Mimulus já esteve em teatros, em festivais de dança contemporânea onde nunca alguém ligado à Dança de Salão esteve presente” (JME, Anexo 3, p. 104).

O crítico Marcello Castilho de Avelar foi apontado pelo coreógrafo JME como, possivelmente, a primeira pessoa a referir-se à MCD como uma *Dança de Salão contemporânea*. Para o coreógrafo, a princípio essa expressão era interessante, uma boa forma de definir a linguagem da MCD. Mas entendia que o vocábulo “contemporânea” se referia ao tempo presente, não à dança contemporânea. Porém, atualmente o termo o incomoda, pois ele acredita que se banalizou.

O nome *Dança de Salão Contemporânea* foi difundido e aderido no panorama da dança no Brasil e tornou-se uma categoria em festivais de dança. Notou-se, então, que as coreografias apresentadas nessa categoria, não condiziam com o trabalho da MCD. O coreógrafo JME expõe que ao assistir essas apresentações concluiu: “se isso é Dança de Salão Contemporânea, então não é isso que a Mimulus faz, há algo errado. Eu vou parar de falar que a Mimulus faz Dança de Salão Contemporânea” (JME, Anexo 3, p. 105).

Por meio das entrevistas foi possível identificar certa contrariedade em torno dessa denominação, especialmente da palavra “contemporânea”, pois ela tem sentido ambíguo. Notou-se que ela satisfaz quando faz referência à época atual e causa dúvidas quanto à associação à dança contemporânea.

Acerca desse assunto, o bailarino JMA expõe na entrevista: “seria certo contemporâneo...porque é o nosso tempo, uma linguagem que foi criada agora.... Mas eu fico

um pouco incomodado com 'contemporâneo' nesse sentido...de dança contemporânea hermética demais" (Anexo 5, p. 123). O bailarino RC concorda que, se "contemporânea" refere-se ao tempo atual, "acho que é uma denominação que se aproxima do real" (Anexo 7, p. 133). E reflete que na MCD, o bailarino "tem a liberdade de adaptar aquilo, de colocar uma interpretação pessoal.... Eu acho que tem esse 'quê' do contemporâneo aí" (RC, Anexo 7, p. 133), fazendo uma relação com a dança contemporânea.

Para que a visão dos entrevistados seja melhor compreendida, apresenta-se também o que eles entendem por dança contemporânea.

Notou-se uma dificuldade inicial em definir a dança contemporânea, o que é compreensível já que ela se caracteriza "pela sua diversidade de abordagens, pela sua definição instável e pela constante procura de novos caminhos e formatos de apresentação" (Marques & Xavier, 2013, p. 54).

De forma geral, ela foi apontada como uma dança feita na atualidade, por isso "contemporânea", e flexível, sem uma técnica definida, o que proporciona grande liberdade ao bailarino, ao coreógrafo e ao espetáculo como um todo.

Percebe-se que a liberdade é a característica mais assinalada pela maioria dos entrevistados, característica essa que, ao ver deles, às vezes aproxima a linguagem da MCD à Dança Contemporânea, mas ao mesmo tempo demonstra um certo afastamento e estranhamento da mesma. A liberdade tão mencionada pelos entrevistados ao caracterizar a Dança Contemporânea, não é bem encarada por eles quando em excesso, pois às vezes deixa a dança aparentemente sem sentido, estranha. Eles entendem então que a liberdade não deve ser total, é preciso que haja algum limite. E nesse sentido a MCD se distancia da Dança Contemporânea. Esse distanciamento mostrou-se como principal razão da opinião controversa apresentada pelos bailarinos entrevistados, em relação ao termo *Dança de Salão Contemporânea*.

Inicialmente a maioria dos entrevistados distanciaram a linguagem da MCD, da dança contemporânea, declarando que a denominação *Dança de Salão Contemporânea* poderia fazer sentido quando se relaciona à contemporaneidade, mas é dúbia se for uma referência à dança contemporânea. Porém, em seguida, vários dos entrevistados demonstraram características da dança contemporânea na MCD.

O bailarino MB declarou discordar da denominação *Dança de Salão Contemporânea* para a linguagem da MCD, descrevendo-a como dança contemporânea. Sua afirmação concorda com o coreógrafo JME que expôs durante a entrevista que, entendendo a dança contemporânea como uma dança sem técnica específica, em que cada coreógrafo tem sua própria forma de fazer a dança, fica claro que o que se faz na MCD é uma dança contemporânea cuja base é a Dança de Salão. Conforme o entrevistado JME: “são diversas técnicas, muito pessoais às vezes... acho que pegando isso como conceito, o que a Mimulus faz é dança contemporânea, obviamente, só que a nossa base vem das danças de salão” (Anexo 3, p. 107).

O coreógrafo JME fez referência à Zamoner (2012b) que sugeriu denominar a linguagem apresentada pela MCD de técnica Mesquita a exemplo da técnica Cunningham, técnica Lemon, técnica Graham, entre outras. Entretanto, assim como outros entrevistados, JME acredita que um “rótulo” não é necessário, e relembra o início da MCD, quando preferiu-se denominá-la como companhia de dança em vez de companhia de Dança de Salão: “não há por que a gente chamar de Dança de Salão, mesmo sabendo que essa vai ser sempre a nossa base.... O que a gente está fazendo é dança” (JME, Anexo 3, p. 105).

Portanto, pode-se entender que o termo *Dança de Salão Contemporânea* surgiu da necessidade de definir a linguagem da MCD. Ele foi difundido e aderido no panorama da dança, tornando-se uma categoria em festivais de dança. Os entrevistados foram controversos quanto ao uso desse termo: uns não concordam, outros concordam e alguns concordam com ressalvas.



Através deste estudo, é possível concluir que *Dança de Salão Contemporânea* não é a forma mais apropriada de denominar a linguagem apresentada pela MCD, visto que seus espetáculos ultrapassam o salão de baile, tornando o vocábulo “salão” inadequado ao seu nome. A partir das colocações dos entrevistados e suas definições de dança contemporânea, acredita-se ser esse o modo mais pertinente de identificar a linguagem da MCD.

Finalizamos a apresentação e discussão dos resultados demonstrando os pontos de discussão apresentados neste capítulo e as principais conclusões de cada um desses pontos no quadro a seguir.

Quadro 3 – Demonstração dos pontos de discussão do Capítulo 4 e suas principais conclusões.

Pontos de Discussão do Cap. 4	Principais conclusões
<b>A Dança de Salão no palco sob a perspectiva dos entrevistados</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Normalmente é uma simulação de seu ambiente natural.</li> <li>- Pode demonstrar técnica e virtuosismo em demasia.</li> <li>- Falta a outros grupos de Dança de Salão o equilíbrio entre a técnica requerida pelo palco e a naturalidade proporcionada pelo salão de baile; mais dedicação e empenho no que concerne à formação; e conhecimento aprofundado acerca da composição coreográfica.</li> </ul>
<b>A formação de Jomar Mesquita e o surgimento da MCD</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A MCD surgiu do incômodo de Jomar Mesquita frente às apresentações tradicionais de Dança de Salão, acrescido da vontade de criar e experimentar do coreógrafo.</li> <li>- Jomar Mesquita buscou uma formação heterogênea e conhecimentos acerca de composição coreográfica, a fim de inovar em suas criações.</li> <li>- Tornou a formação dos bailarinos da MCD heterogênea também.</li> <li>- A formação heterogênea influenciou fortemente a obra de Jomar Mesquita e o êxito da MCD.</li> </ul>
<b>O papel dos bailarinos e a sua formação na MCD</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Os bailarinos têm formação diversificada, passando, necessariamente pela Dança de Salão.</li> <li>- Essa formação possibilita a autonomia dos bailarinos e a cooperação entre eles.</li> <li>- Na MCD, os bailarinos participam ativamente do processo de composição coreográfica.</li> </ul>
<b>O papel do coreógrafo na MCD</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- O coreógrafo se ocupa principalmente da visão do todo em relação ao espetáculo.</li> <li>- Estimula e estabelece parâmetros para a criação dos movimentos por parte dos bailarinos, dando liberdade e autonomia a eles.</li> <li>- Ele usa a filmagem dos ensaios como recurso.</li> <li>- Recebe colaboração dos bailarinos no desenvolvimento dos ensaios e assistência artística de dois outros coreógrafos de dança contemporânea.</li> </ul>
<b>O processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- O processo se inicia com a desconstrução da Dança de Salão através de laboratórios de movimento.</li> <li>- Discutem-se a trilha sonora e temas para o espetáculo, e então são feitas pesquisas acerca do assunto.</li> <li>- As sequências criadas durante os laboratórios passam por uma seleção, então são organizadas, ordenadas e estruturadas, incluindo as ligações necessárias para que elas sejam adaptadas ao tema e às músicas definidas.</li> <li>- Resulta num espetáculo em que movimentos da Dança de Salão são assimilados, desconstruídos e articulados a temáticas atuais.</li> </ul>
<b>Análise acerca da denominação Dança de Salão Contemporânea</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A denominação <i>Dança de Salão Contemporânea</i> surgiu da necessidade de definir a linguagem da MCD.</li> <li>- Os entrevistados foram controversos quanto ao uso desse termo.</li> <li>- Visto que os espetáculos da MCD ultrapassam o salão de baile, o vocábulo “salão” torna-se inadequado para denominar sua linguagem. Enquanto “dança contemporânea” mostra-se como a forma mais pertinente de identificar a companhia.</li> </ul>

## CAPÍTULO 5 - CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES FUTURAS

Este estudo teve como objetivo conhecer e descrever o processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita. Para atingi-lo apresentou-se a formação do coreógrafo Jomar Mesquita e dos bailarinos na MCD, delineando seus papéis no processo. Explicitaram-se as estratégias específicas ao processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita. Além disso, buscou-se relacionar a obra desse coreógrafo com o panorama da dança no Brasil.

A formação do coreógrafo, assim como a dos bailarinos, tem grande influência no processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita, assim como em sua caracterização. O coreógrafo iniciou sua formação fazendo aulas de Dança de Salão com seus pais, que fundaram a Mimulus. Ele aprofundou seus conhecimentos relativos à essa dança por meio de professores de outros lugares do Brasil e do exterior, tanto quando esses eram convidados a dar aulas na Mimulus, como através de viagens feitas por Jomar Mesquita. O coreógrafo complementou sua formação com aulas de teatro, *ballet* clássico, dança moderna, técnicas circenses, entre outras.

Sua formação heterogênea foi importante para muni-lo de ferramentas que o permitissem pesquisar e incorporar formas expressivas e comunicativas, possibilitando atingir seu objetivo de inovar em relação às apresentações de Dança de Salão. Com o mesmo objetivo demandou-se dos bailarinos da MCD uma formação diversificada também.

A formação dos bailarinos da MCD é heterogênea, necessariamente com ênfase em Dança de Salão. Eles exercem funções como criar sequências de movimentos, participar em decisões relativas ao tema do espetáculo e auxiliar uns aos outros e ao coreógrafo no que se refere aos ensaios da companhia. Atualmente, novos bailarinos são sempre provenientes do Grupo Experimental da Mimulus, que tem o objetivo de aproximá-los da linguagem da MCD e possibilita a formação diversificada que a companhia precisa. Além de bailarino, Jomar

Mesquita exerce a função de coreógrafo, ocupando-se principalmente da visão do todo em relação ao espetáculo, dando liberdade e autonomia aos bailarinos.

Como estratégias para o processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita podemos apontar a desconstrução dos movimentos da Dança de Salão através de mudanças intencionais nas qualidades dinâmicas desses movimentos; por meio do uso de músicas que não se referem ao gênero de dança cujos movimentos estão sendo explorados; assim como a partir da experimentação deliberada de movimentos que se diferenciem do padrão da Dança de Salão, mas que envolvam o contato e a condução.

O processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita caracteriza-se principalmente pelas desconstruções dos passos e figuras padronizados da Dança de Salão, assim como das representações e conceitos incutidos nessa dança. Caracteriza-se ainda pela participação dos bailarinos tanto nos processos vivenciados pela MCD, quanto nos processos vivenciados em outras companhias de dança.

É possível concluir que o processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita caracteriza-se principalmente pelas desconstruções dos passos e figuras padronizados da Dança de Salão, assim como das representações e conceitos incutidos nessa dança, resultando em um espetáculo que extrapola o baile e o salão e abre espaço para o desenvolvimento de temáticas atuais.

Relacionando os resultados com as questões de investigação apresentadas neste estudo, salienta-se:

**Questão: O que caracteriza a Dança de Salão em relação às outras formas de dança existentes?**

A Dança de Salão pode ser caracterizada como uma dança social a dois em que os dançarinos estão sempre conectados de alguma forma. Uma das pessoas conduz a dança e a outra aceita e segue a condução. Busca-se a harmonia entre o par e a música. Existem

movimentos pré-estabelecidos, assim como há improvisação de passos. Cada par é independente dos outros.

**Questão: Por ser originalmente uma dança social, feita para ser executada nos salões de baile, a Dança de Salão descaracteriza-se ao ser executada em um espaço cênico?**

Quando executada em um contexto cênico, a Dança de Salão perde uma de suas características fundamentais: a socialização, passando a ter objetivo teatral. Além de não se apresentar em seu ambiente genuíno, que dá nome à dança, o salão de baile. Em cena, a Dança de Salão também perde algumas de suas características no que se refere à forma e movimento, porém não impreterivelmente. A transposição da Dança de Salão para a cena comumente mantém o contato e a condução como características presentes no salão de baile e no contexto cênico.

**Questão: A transposição da Dança de Salão para o palco deve, necesssariamente, resultar em espetáculos que representem os ambientes originais dessa dança?**

A transposição da Dança de Salão para o palco pode consistir num simulacro da mesma, em que ambiente, roupas, atitudes e movimentos próprios do salão são reproduzidos em contexto cênico. Essa representação pode acontecer de forma integral ou estilizada; podem ser reproduzidos todos os elementos do salão, acima mencionados, ou só alguns deles. Quando a representação é estilizada e mantém-se apenas um ou alguns desses elementos característicos, é possível que se resulte num espetáculo em que os movimentos da Dança de Salão são desconstruídos e articulados a temas atuais, cujo conteúdo não se remete, necessariamente, à Dança de Salão.

**Questão: Quando Jomar Mesquita transpõe a Dança de Salão para o palco, o produto apresentado pode ser chamado de Dança de Salão também?**

Por ser uma desconstrução, entende-se que a composição coreográfica em Jomar Mesquita, apresentada pela MCD não resulta em uma Dança de Salão, pois não mantém

todas as características fundamentais dessa dança, apesar de ser construída a partir dela.

“Dança contemporânea” mostrou-se como a forma mais pertinente de identificar a linguagem dessa companhia.

**Questão: Que contributos a transposição da Dança de Salão para o palco proposta por Jomar Mesquita traz para o panorama brasileiro atual da Dança de Salão?**

Os espetáculos apresentados pela MCD são criados a partir da desconstrução da Dança de Salão, e assim abrangem o paradigma da dança contemporânea, diminuindo a distância entre as duas formas de dança. Essa linguagem própria abre portas para novos caminhos no que diz respeito a Dança de Salão e composição coreográfica, demonstrando que uma coreografia criada a partir da Dança de Salão não precisa ser uma representação da mesma. Dessa forma, a proposta de Mesquita estimula o estudo e aprofundamento por parte dos profissionais da Dança de Salão, além de incentivar discussões que englobem a composição coreográfica relacionada à Dança de Salão.

Para investigações futuras sugere-se:

- A realização do mesmo estudo durante um processo de composição coreográfica na MCD, a fim de acompanhá-lo desde o início até o final do processo.
- A continuação do estudo na mesma área, em outros grupos de Dança de Salão a fim de perceber semelhanças e diferenças entre distintos processos de composição coreográfica que envolvam essa dança.
- A participação do investigador como bailarino na MCD ou em outro grupo de Dança de Salão, possibilitando maior contato com o tema e com os participantes.
- A participação do investigador como coreógrafo, a fim de vivenciar a Dança de Salão em seu próprio processo de composição coreográfica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- "Coreografia". (1982). Em *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. (Vol. III, pp. 461-466). Lisboa: Editorial Enciclopédia Limitada.
- "Social Dance". (1998). In S. J. Cohen (Ed.), *International Encyclopedia of Dance* (Vol. V, pp. 619-636). Oxford University Press.
- Almeida, M. (2011). Discussão sobre a Arte coreográfica, a composição e restauração em Dança contemporânea. Exemplo coreográfico: "Autour du vide : immédiatement présent!". Disponível em [https://www.academia.edu/6966350/Restauracao\\_da\\_composicao\\_coreografica](https://www.academia.edu/6966350/Restauracao_da_composicao_coreografica)
- Baena, S. S. (2010). Dança de Salão: uma estética transcrita para a cena. *Ensaio Geral, I, n. I*(Edição Especial), 185-191.
- Bell, J. (1993). *Como realizar um projecto de investigação: um guia para a pesquisa em ciências sociais e da educação*. (G. Valente, Ed., & M. J. Cordeiro, Trad.) Lisboa, Portugal: Gradiva.
- Côrtes, G. (2010). Processos de criação em Danças Brasileiras: o folclore como inspiração. *VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas*.
- Dantas, M. (maio/ago de 2005). De que são feitos os dançarinos de "aquilo..." criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Movimento, Vol. 11*(n. 2), pp. 31-57.
- Dantas, M. F. (1996). *Dança: forma, técnica e poesia do movimento: na perspectiva de construção de sentidos coreográficos*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Escola de Educação Física, Curso de Pós-graduação em Ciências do Movimento Humano. Porto Alegre: UFRS.
- Fahlbusch, H. (1990). *Dança Moderna e Contemporânea*. Rio de Janeiro: Sprint.

- Faria, Í. R. (2011). *A dança a dois: processos de criação em dança contemporânea*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista , Instituto de Artes, São Paulo.
- Feitoza, J. K. (2011). *Danças de Salão: Os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Dança, Salvador.
- Fernandes, C. (2006). *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas* (2ª ed.). São Paulo: Annablume.
- Ferreira, A. (julho de 2012). Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor. *Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA*. Disponível em <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/6-2012-3.pdf>
- Freitas, L. (2013). Sincronização de movimento em pares em Dança de Salão Internacional. Em M. A. (org.), *Impressões corporais e textuais: pesquisa em dança* (pp. 121-148). São Paulo: All Print Editora.
- Godoy, A. S. (Março/Abril de 1995a). Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. *Revista de Administração de Empresas*, 35 (2), 57-63.
- Godoy, A. S. (Maio/Junho de 1995b). Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. *Revista de Administração de Empresas*, 35 (3), 20-29.
- Laban, R. (1978). *Domínio do Movimento* (2a edição ed.). (A. M. Vecchi, & Maria Sílvia Mourão Netto, Trans.) São Paulo: Summus.
- Lima, M. D. (2006). *Composição coreográfica na dança: Movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico*. Dissertação de Mestrado, Programa de Mestrado em Educação Física. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis.



- Marques, A. S., & Xavier, M. (Janeiro-Dezembro de 2013). Criatividade em Dança: Concepções, métodos e processos de composição coreográfica no ensino da Dança. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 3, 47-59.
- Mesquita, J. (2012). *Transposição da linguagem coreográfica dos salões para os palcos - Dança de salão como arte*. Disponível em [mimulusciadanca.files.wordpress.com/2012/04/pdfonline.pdf](http://mimulusciadanca.files.wordpress.com/2012/04/pdfonline.pdf)
- Moura, M. (2007). Coreografia tradicional: princípios de composição. Em M. Moura, & E. Monteiro (Eds.), *Dança em Contextos Educativos* (pp. 167-178). Cruz Quebrada: Edições FMH.
- Nassur, O. (2012). *Culinária Coreográfica. Desmedidas de receitas para iniciantes na Cozinha Cênica*. Porto Alegre: O autor.
- Ostrower, F. (2001). *Criatividade e processos de criação* (15ª ed.). Petrópolis: Vozes.
- Pasi, M. (1991). *A Dança e o Bailado. Guia histórico das origens a Béjart*. (M. Ruas, Trad.) Lisboa: Editorial Caminho, SA.
- Perna, M. A. (2001). *Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira*. Rio de Janeiro: O Autor.
- Pillich, W. F. (1967). *Social Dance*. Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown Company Publishers.
- Rosado, M. d. (1998). *As danças sociais no contexto escolar e não escolar: detecção de erros na fase de aprendizagem*. Faculdade de Motricidade Humana.
- Salles, C. A. (Maio, Junho, Julho de 1997). Gesto inacabado. *Princípios. Revista teórica, política e de informação*(45), 62-69.
- Salles, C. A. (1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume.

- Simas, T. (2011). *Espaço, ritmo, forma e corpo na dança contemporânea. Análise dos Elementos da Composição de Delicado, de Gilles Jobin*. Tese de Mestrado, Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.
- Volp, C. M. (1994). *Vivenciando a dança de salão na escola*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia, São Paulo.
- Wright, J. P. (1992). *Social Dance: steps to succes*. Champaign, Illinois: Leisure Press.
- Zamoner, M. (Janeiro de 2011). Dança de salão e publicações em eventos científicos, um recorte. *EFDeportes.com, Revista Digital*. Disponível em <http://www.efdeportes.com/efd152/danca-de-salao-e-publicacoes-em-eventos-cientificos.htm>
- Zamoner, M. (2012a). Dança de salão, uma análise das referências bibliográficas utilizadas na produção científica. *EFDeportes.com, Revista Digital*. Disponível em <http://www.efdeportes.com/efd171/danca-de-salao-na-producao-cientifica.htm>
- Zamoner, M. (2012b). Conceitos e definição de Dança de Salão. *EFDeportes.com, Revista Digital*. Disponível em <http://www.efdeportes.com/efd172/conceitos-e-definicao-de-danca-de-salao.htm>

## ANEXOS

### **Anexo 1 – Modelo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido assinado pelos participantes da pesquisa.**

#### TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO, LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, \_\_\_\_\_, RG

\_\_\_\_\_, declaro estar ciente e concordar com minha participação na pesquisa intitulada provisoriamente de “Jomar Mesquita e a dança de salão no processo de composição coreográfica: um estudo de caso” desenvolvida no Mestrado em Performance Artística - Dança da Faculdade de Motricidade Humana (FMH) da Universidade de Lisboa (Lisboa, Portugal), sob responsabilidade da professora e orientadora Dra. Margarida Moura e da mestrand/pesquisadora Gulnare de Oliveira Ramos Martins e Mendonça (RG: \_\_\_\_\_)

Autorizo também a utilização das minhas imagens, voz e vídeo registrados pela pesquisadora durante as aulas, ensaios e entrevista EXCLUSIVAMENTE para fins de divulgação da pesquisa e JAMAIS para fins comerciais.

Sinto-me esclarecido (a) para participar voluntariamente da pesquisa, sentindo-me livre para, a qualquer momento, retirar meu consentimento de participação. Participo, portanto, com meu consentimento livre e esclarecido, e por isso firmo o presente Termo.

\_\_\_\_\_

Assinatura

Belo Horizonte (MG), \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Gulnare de O. R. M. e Mendonça

E-mail:

Telefones de contato:

**Anexo 2 – Modelo do Termo de Consentimento Informado Livre e Esclarecido para investigação científica com seres humanos da FMH, assinado por Jomar Mesquita.**

**CONSELHO DE ÉTICA DA FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA**

**CONSENTIMENTO INFORMADO LIVRE E ESCLARECIDO PARA INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA COM SERES HUMANOS**

**Título do projeto ou estudo:** A Dança de Salão no processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita.

**Pessoa responsável pelo projeto:** Professora e orientadora Dra. Margarida Moura e mestranda/pesquisadora Gulnare Mendonça

**Instituição de acolhimento:** Faculdade de Motricidade Humana (FMH) da Universidade de Lisboa

Este documento, designado **Consentimento, Informado, Livre e Esclarecido**, contém informação importante em relação ao estudo para o qual foi abordado/a, bem como o que esperar se decidir participar no mesmo. Leia atentamente toda a informação aqui contida. Deve sentir-se inteiramente livre para colocar qualquer questão, assim como para discutir com terceiros (amigos, familiares) a decisão da sua participação neste estudo.

<b>Informação geral</b>
Esta investigação é acerca da Dança de Salão no processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita. Ela tem o objetivo geral de conhecer e descrever o processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita, onde a transposição da Dança de Salão do contexto ecológico e social para o contexto cênico constitui a dimensão estruturante do processo criativo.
<b>Qual a duração esperada da minha participação?</b>
A duração será de 5 dias.
<b>Quais os procedimentos do estudo em que vou participar?</b>

Você participará de uma entrevista, que terá registro de áudio, e da observação, em que haverá registro escrito e visual dos ensaios e das aulas observadas.
<b>A minha participação é voluntária?</b>
A sua participação é voluntária e pode recusar-se a participar. Caso decida participar neste estudo é importante ter conhecimento que pode desistir a qualquer momento, sem qualquer tipo de consequência para si. No caso de decidir abandonar o estudo, a sua relação com a Faculdade de Motricidade Humana (FMH) não será afetada. Se for o caso, o seu estatuto enquanto estudante ou funcionário da FMH será mantido e não sofrerá nenhuma consequência da sua não-participação ou desistência.
<b>Quais os possíveis benefícios da minha participação?</b>
Não se aplica.
<b>Quais os possíveis riscos da minha participação?</b>
Não se aplica.
<b>Quem assume a responsabilidade, no caso de um evento negativo?</b>
Gulnare Mendonça.
<b>Há cobertura por uma companhia de seguros?</b>
Não se aplica.
<b>Quem deve ser contactado em caso de urgência?</b>
Gulnare Mendonça.
<b>Como é assegurada a confidencialidade dos dados?</b>
Seus dados pessoais não serão revelados.
<b>O que acontecerá aos dados quando a investigação terminar?</b>
Ao fim da investigação os dados serão usados exclusivamente para fins de divulgação deste estudo.
<b>Como irão os resultados do estudo ser divulgados e com que finalidades?</b>
Os resultados do estudo serão divulgados na forma de uma dissertação de mestrado com a finalidade de obtenção de grau de Mestre em Performance Artística – Dança.
<b>Em caso de dúvidas quem devo contactar?</b>
Para qualquer questão relacionada com a sua participação neste estudo, por favor, contactar Gulnare Mendonça: E-mail: Telefones de contato:

## **Assinatura do Consentimento Informado, Livre e Esclarecido**

Li o presente documento e estou consciente do que esperar quanto à minha participação no estudo “A Dança de Salão no processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita”. Tive a oportunidade de colocar todas as questões e as respostas esclareceram todas as minhas dúvidas. Assim, aceito voluntariamente participar neste estudo. Foi-me dada uma cópia deste documento.

---

**Nome do participante**

---

**Assinatura do participante**

---

**Data**

**Investigador/Equipa de Investigação**

Os aspetos mais importantes deste estudo foram explicados ao participante antes de solicitar a sua assinatura. Uma cópia deste documento ser-lhe-á fornecida.

Gulnare de Oliveira Ramos Martins e Mendonça

**Nome da pessoa que obtém o consentimento**

---

**Assinatura da pessoa que obtém o consentimento**

---

**Data**

### **Anexo 3 – Transcrição da entrevista direcionada ao coreógrafo JME.**

#### **Primeiro dia de entrevista**

**Entrevistadora (GM) - Eu quero começar sabendo sobre sua formação em dança, sua trajetória nesse sentido.**

**JME** - Bom eu comecei em 1988, eu tinha 17 anos, comecei fazendo umas aulas de Dança de Salão por lazer com meus pais, que tinham as suas outras profissões, mas começaram a dançar a Dança de Salão também por lazer, mas foram cada vez mais gostando, e era uma época em que as danças de salão... enfim, não existiam escolas especializadas em danças de salão. Então o ensino se dava nas gafieiras de uma forma muito amadora, muito informal e era um período em que - década de 80, década de 90 - muita gente, muitas pessoas que não eram os originais frequentadores das gafieiras, como era o caso dos meus pais, pessoas de classe média, classe média alta, começaram a frequentar as gafieiras. Isso acabou mudando muito os costumes das gafieiras e algumas pessoas, como foi o caso da minha mãe, resolveram se dedicar ao ensino da dança, porém de outra forma, ou seja, começaram a questionar a maneira como se dava aquele ensino, por que não fazer diferente... Então a minha mãe tinha uma formação em pedagogia, psicologia e começou a questionar como se dava aquele ensino, etc. Juntou isso à vontade, à paixão do meu pai pela dança, ao jeito que os dois levavam para dança, então muitos conhecidos, muitos amigos pediam que eles dessem aula, então eles decidiram fundar o que foi a 1ª escola de Dança de Salão, especializada em Dança de Salão aqui de Minas Gerais. E foi uma época que mais ou menos as mesmas coisas aconteceram em outros estados, em outras partes do país. Então eu comecei exatamente nessa época. Meus pais tinham a Dança de Salão como um lazer, mas começaram a dar as suas aulas em salões alugados pra amigos, etc. Foi nesse momento que eu comecei, em final de 88, por aí. Muito assim, por lazer, eu estava entrando na universidade, fazendo engenharia mecânica. Em 90, minto, em 89 eles montaram o que foi a 1ª escola aqui em BH, era uma sociedade e em poucos meses essa sociedade se desfez e eles decidiram montar a Mimulus que foi fundada em 1990, 17/11/1990. A escola, né? Nesse momento eu estava então quase no meio do meu curso de engenharia e fui me apaixonando cada vez mais pela dança. Mas até então eu continuava fazendo somente aulas, com os meus pais, com outros professores que trabalhavam com eles. Até que nesse período de fundação da Mimulus, 90, 91, eu percebi que era o que eu queria fazer, era o que eu queria... trabalhar com isso, né? Pensei se terminava o curso de engenharia ou não, acabou que decidi terminar só para... enfim, achei que valia a pena terminar, mesmo já imaginando que eu não iria trabalhar com isso. Não me arrependo acho que me acrescentou muito, muito aprendizado e até mesmo muitas coisas que eu uso hoje para a dança e para a própria administração da escola.

**GM - Engenharia Mecânica?**

**JME** - Na verdade, nessa época também, eu optei por uma ênfase que tinha na engenharia mecânica, que era engenharia de produção. A engenharia de produção tinha muitas matérias também ligadas à administração, à economia, à qualidade na produção. Algumas coisas que, querendo ou não estão relacionadas, não diretamente ao trabalho de criação, mas a administrar uma companhia, uma escola.

**GM - Relaciona-se à produção de um espetáculo?**

**JME** - Exatamente. Então, eu costumo dizer - talvez já até adiantando alguma outra pergunta sua - que esse meu lado engenheiro é fundamental quando a gente está criando o espetáculo,

isso é muito claro para mim. Eu não faço isso de forma consciente, mas depois eu percebo. Porque tem um momento na criação para você realmente divagar e viajar, e deixar as ideias surgirem sem censura e sem preocupação com o tempo e etc. Mas eu acho que é sempre fundamental esse meu lado mais pragmático, mais engenheiro de: "Opa, agora chega. Vamos ver o que realmente funciona, porque em 'tal' data nós temos que estar com esse espetáculo pronto, então nós temos que transformar isso num 'produto', né, digamos assim. Então, vamos ver quais ideias realmente são viáveis, e vamos levar isso em frente". E, várias outras coisas mais subjetivas, também. Então, nesse período - 91, 92 por aí - decidindo que eu queria mesmo trabalhar com a dança, comecei a buscar outras aulas. Então comecei a fazer aula de teatro, comecei a fazer aulas de Dança de Salão, mas com outros professores fora de Belo Horizonte, outros estados; comecei a viajar para outros países, para Argentina; os meus pais começaram a convidar professores de fora - naquela época professores argentinos, mas logo depois professores europeus e tal - para virem dar aulas aqui. Então, isso que ia me trazendo um aprendizado maior. Depois que eu me formei na engenharia, que foi em 93, eu me dediquei tempo integral à dança. Então eu fui buscando tudo que me pudesse acrescentar algo. Comecei a fazer aulas de clássico, comecei a fazer aulas, sei lá, de sapateado, de circo, fiz bastante aula de circo, ginástica acrobática, técnicas circenses, aulas de Dança de Salão sempre... assim, tudo que eu podia. Se surgia uma oportunidade, um festival na Espanha, eu ia lá mesmo sem ter muita ideia do que eu ia encontrar, mas buscando um conhecimento novo; ou em Cuba, e outros lugares mais. Nesse período eu dançava com uma outra parceira, e em 94 eu comecei já a minha parceria com a Juliana [Macedo], que era a minha aluna aqui. E aí, logo a gente começou a ser convidado para dar aulas também na Europa, dar aulas em outros lugares. Isso facilitou muito porque sempre que a gente ia, a gente não somente dava aula, mas fazia sempre trocas com os professores, ou aproveitava para fazer aulas com vários professores. Era um período em que a Mimulus trazia muita gente de fora, não só professores de outros estados do Brasil, mas professores de outros países para oferecer workshops aqui. A gente fazia isso também com o interesse de um investimento no nosso aprendizado. Associado a isso, eu sempre gostei muito de ler, então, hoje é até um pouco mais fácil, mas ainda é difícil encontrar bons livros de dança aqui no Brasil, mas eu tive a sorte de estar sempre viajando para fora, então sempre gostei de tirar um, dois dias, para ir às livrarias e ficar lá procurando livros. E sempre trazia muitos livros, muitos CD's - na época não tinha essa facilidade de pegar a música em internet e essas coisas, então eu aproveitava essas viagens e trazia minha mala cheia de livros e CD's. Eu sempre gostei muito de estudar, então em associação a essas várias aulas que eu buscava, eu sempre li muito, sempre tive muito interesse pela história da dança, pelas origens daquilo que eu estava aprendendo, sempre busquei ler bastante. E procurava fazer tudo o que aparecia: uma oficina de improvisação que surgia aqui em Belo Horizonte, ou que fosse ligada à dança contemporânea, etc. Em 92 eu formei o primeiro grupo que depois veio a ser a companhia, então a gente também foi colocando essas aulas para esse grupo: aulas de clássico, de contemporâneo, de dança moderna. Então minha formação foi se dando por aí. Como eu era o diretor, ia escolhendo o que eu achava mais importante para a companhia e, obviamente, o que eu achava que eu precisava mais também. Depois fiz o curso de pedagogia do movimento aqui na federal, que era um curso de extensão, mas que a intenção na época era transformar isso em uma pós-graduação. Acabou que a ideia não foi muito para frente, mas eu considero até uma pós-graduação. Foi um curso excelente, a sementinha para criar a graduação em dança aqui na UFMG [Universidade Federal de Minas Gerais]. Eu fiz parte da primeira turma, depois eu tentei um mestrado, fiz uma seleção para um mestrado, mas acabou que eu mesmo eu falei "não, não vou fazer isso agora porque enquanto eu ainda tô aguentando dançar, eu prefiro dançar, e a hora que eu já não estiver aguentando mais, aí eu me dedico a isso". Porque seria



muito complicado juntar o mestrado à rotina da companhia, mas está na minha lista de coisas a fazer.

### **GM - Por que você achou importante buscar outros tipos de aula, não ficar só na Dança de Salão?**

**JME** - Foi o mesmo motivo que me levou a criar esse grupo em 1992, esse primeiro grupo que se tornou a companhia profissional. Primeiro, uma curiosidade, uma vontade de criar coreografias, experimentar isso. Segundo, e o principal, é que tudo que eu via de apresentação de Dança de Salão me incomodava muito, porque eram sempre os mesmos clichês, os mesmos estereótipos, caía sempre no mesmo lugar comum: as mesmas músicas, as mesmas roupas, os mesmos passos. E eu me questionava sempre: "poxa, mas por que não fazer alguma coisa diferente? É tão rico o material que a gente tem, as danças de salão são tantas danças, é um universo tão rico, então por que não fugir um pouco disso? Por que tem que ser sempre essa mesma roupa, essa mesma música, etc.?" Então, foi nessa época, em 92, que eu convidei 8 alunos... A gente tinha muitos alunos jovens, crianças, adolescentes, então convidei um grupo que eu achava que tinha um potencial maior - eram 8 na época - para ensaiar 2, 3 vezes por semana, 2 horinhas por dia, com esse objetivo de experimentar criar algo diferente. E até hoje a gente segue a mesma linha dessa época de 23, 24 anos atrás. Quando a gente vai começar uma criação de um espetáculo, eu digo que a gente não sabe aonde vai chegar, mas sabe exatamente aonde que não quer chegar, que é nesse lugar da Dança de Salão que... não é questão de falar mal, ou achar que é com uma qualidade inferior ao que a Mimulus faz, eu só acho que é uma outra coisa, é o lado da Dança de Salão entretenimento, da Dança de Salão lazer. É o lado da Dança de Salão que eu coloco às vezes, entre aspas, "*show* para turista", que é o *show* de navio, é o *show* de tango em Buenos Aires para os turistas, etc., que tem todos esses clichês. Esse lado tem o seu valor, tem o seu público, está na mídia, etc., mas não é o que a gente se propôs a fazer desde o início. Então, quando a gente está começando uma nova montagem, eu sempre falei: eu não sei aonde vou chegar, mas sei aonde não quero chegar, que é nesse lugar da Dança de Salão *show*, da Dança de Salão lazer, entretenimento. Já a escola segue trabalhando uma linha da Dança de Salão tradicional. Porque a Dança de Salão tem esse lado também, que oferece possibilidades para as pessoas que querem a Dança de Salão como lazer, como divertimento, como uma possibilidade de convívio social, e é maravilhoso! Acho isso superimportante, mas para companhia não. Para a companhia, desde essa época, a gente buscou ir para um outro lado da Dança de Salão, que fosse uma Dança de Salão artística. É muito difícil de definir o que é arte, o que não é arte, mas quando eu vou explicar essa diferença nos cursos que eu dou de composição coreográfica, eu costumo dizer que a diferença principal nesse sentido, é que o que é artístico incomoda de alguma forma quem está assistindo, e as pessoas normalmente lembram daquilo. O que é só *show*, entretenimento, diversão, a pessoa lembra no dia seguinte, dois dias depois, mas passa. Foi só aquilo e pronto. O que é artístico, por pior que a pessoa às vezes tenha achado: "nossa, aquilo foi horrível", um mês depois, às vezes um ano, ela ainda lembra. Então é esse risco que eu acho que vale a pena correr. Se é para fazer a Dança de Salão *show*, entretenimento, tem uma receitinha fácil de seguir. É fácil você ter certeza que o público vai sorrir, vai aplaudir e pronto. Mas eu acho que vale a pena mesmo é correr o risco de fazê-lo não somente sorrir e aplaudir, mas realmente gritar bravo e achar aquilo sensacional, mas correr o risco também dele olhar e falar "que coisa horrorosa, não era isso que eu esperava, isso não é Dança de Salão...". Ainda assim eu acho que valeu a pena porque essa pessoa vai lembrar. Eu prefiro que a pessoa entre e não goste, lembre-se de mim: "nossa, não quero vê-lo nunca mais", do que ela entrar, falar "pô, que legal!", mas foi só mais uma apresentação que ela assistiu. Agora eu nem lembro mais qual era a pergunta que eu estava respondendo...

**GM - E como você começou a criar? Como se desenvolveu seu processo de composição coreográfica?**

**JME** - Nesse período inicial era puramente um processo de experimentação mesmo. Ao longo do tempo, como eu falei, eu fui começando a estudar por conta própria e fazendo oficinas, mas, obviamente, eu não encontrava nada que fosse diretamente relacionado à Dança de Salão. Porque é o que eu digo, a Dança de Salão passa por uma adolescência, ou seja, a profissionalização no meio da Dança de Salão ocorreu há pouquíssimo tempo, pouquíssimas décadas em termos históricos. Eu digo dessa adolescência porque ela está descobrindo ainda qual é a melhor formação para um professor, qual é a melhor formação para um bailarino dedicado a essa modalidade, qual é a melhor formação para um coreógrafo dentro das especificidades que essa modalidade tem. Diferentemente de outras modalidades de dança que já vem há muitos anos mais com esse... Enfim, a Dança de Salão, apesar de ser muito antiga, ela vinha restrita ao salão, ao social e essa coisa de transpor a Dança de Salão para o palco como espetáculo, e principalmente de forma artística, é muito nova. Então isso aqui é muito recente, está se descobrindo ainda, e foi o que aconteceu comigo nessa época. Então eu buscava na base da experimentação mesmo, ou muitas vezes tentando, descobrindo, estudando como que se faz no clássico, como que se faz na dança contemporânea, como eu posso me adaptar a esse modelo, se é que existe um modelo para a Dança de Salão. Então muitas vezes eu fui experimentando isso: "no clássico funciona dessa forma, será que na Dança de Salão funciona também? Sim, não? Se não, como que a gente pode adaptar?" Então eu fui descobrindo isso ao longo dos anos, mas eu acho que é algo que a gente vai descobrindo ainda hoje, é algo que não se completa. Hoje, claro, a gente com a experiência que foi adquirindo, já tem muito mais consciência de quais caminhos funcionam, quais caminhos não funcionam. Mas, sempre que a gente começa uma nova criação, é bom que seja um tema, que nos obrigue a trilhar um caminho diferente, senão a gente vai se repetindo, fazendo as mesmas coisas. Cada espetáculo é um desafio novo, a gente tem que descobrir uma forma nova de fazer porque é um tema novo, é algo diferente. Mesmo já tendo uma experiência grande, a gente ainda está sempre descobrindo, e eu acho bom que seja assim, senão a criação não existe mesmo. [Silêncio] Agora, não sei se era exatamente o que você queria saber mas, basicamente, assim, no "bê-á-bá" ali da coisa, no processo de criação de um movimento o que a gente faz desde àquela época até hoje é o processo de desconstrução da Dança de Salão.

**GM - É o seu objetivo?**

**JME** - É o método, digamos assim. Não o objetivo, mas o método: como chegar em algo diferente tendo como matéria-prima os passos do Salão. Muita gente acha que o que a gente faz é estudar a dança contemporânea, pegar movimentos da dança contemporânea e misturar com a Dança de Salão. Não que isso não aconteça, mas se acontece, muitas vezes é de forma inconsciente. Como a gente faz aulas de dança contemporânea também... não é uma coisa regular, mas "volta e meia" a gente está fazendo aulas de dança contemporânea também, e assistindo trabalhos de dança contemporânea, etc., obviamente que a gente acaba se contaminando por isso. Então acaba estando no nosso corpo de alguma forma, e na hora de criar é natural que isso apareça, mas não é uma coisa consciente "deixa eu pegar esse movimento da dança contemporânea e misturar aqui com a Dança de Salão". O que a gente faz de forma consciente realmente é pegar o que a gente sabe de mais tradicional, de mais básico da Dança de Salão, e desconstruir aquilo, e transformar aquilo, e entortar aquilo. Essa palavra "entortar", eu uso muito porque eu acho que ela tem tudo a ver com o que eu acredito que o movimento deva ser no final das contas. O acabamento final dele, na maior parte das vezes, ele tem que ser torto, literalmente torto. Mas uso essa palavra "entortar" também numa conotação de entortar os paradigmas, as regras. Se a gente for pensar em termos de linhas de movimento,

a Dança de Salão na década de 80, 90 foi muito prejudicada ao meu ver, muito contaminada de maneira negativa pelas linhas do clássico, pelas linhas do jazz, por movimentos do jazz. Muitos professores naquela época tinham a ideia de que, para se levar a Dança de Salão para o palco com qualidade, precisava-se ter bailarinos com uma formação em clássico e utilizar as linhas do clássico e do jazz - era um período que o jazz era muito forte. Isso, ao meu ver, prejudicou muito a Dança de Salão, e até hoje muita gente ainda é contaminado. Eu acho que isso a torna cafona, brega e corre-se o risco, como eu já escutei muitas vezes pessoas de outras modalidades dizendo: "pô, virou balé mal dançado". Porque muitas vezes aquele dançarino de salão quer utilizar movimentos de pernas e piruetas do clássico sem a mínima condição física para isso. Eu acredito que isso não funciona. A gente faz aula de clássico, de contemporâneo, etc., para ter principalmente um corpo melhor preparado e aberto a essas possibilidades, mas possibilidades que surgem na hora do processo de criação, dessa desconstrução, desse entortar. Então, voltando ao entortar, o que a gente buscou também sempre foi isso, entortar essas linhas, torná-las turvas mesmo, retorcidas. Porque eu sempre achei também que isso tem muito mais a ver com o dançar a dois, porque dançar a dois sempre tem uma dose maior ou menor de passionalidade, estão ali homem e mulher dançado, sempre tem, querendo ou não, uma dose de sensualidade, passionalidade maior ou menor, e linhas, para mim, não tem nada a ver com isso. Eu brinco que ninguém beija na boca puxando ponta, fazendo linhas com o braço, e tal. O beijar na boca, o transar, é sempre uma coisa retorcida, torta. Eu acho muito estranho quando vejo um casal no palco, às vezes dançando um tango super passional, um bolero, um zouk, etc., e linhas, linhas, linhas... eu fico: "pô, uma coisa não combina com a outra jamais". Então, eu sempre busquei fazer isso no processo de criação, desconstruir os movimentos de forma retorcida, de forma torta dando, ao meu ver, uma leitura muito mais passional para que aquilo combinasse muito mais com o que queria passar para o público.

**GM - Como vocês fazem essa desconstrução? Que tipo de coisa de elementos, estratégias, vocês usam?**

**JME** - Bom, tem algumas ferramentas. Mas muitas vezes, independente de ferramenta, eu acho que é um processo de experimentação mesmo. Às vezes eu dou um estímulo para os bailarinos relacionado ao tema... cada espetáculo, na verdade, vai me trazer possibilidades diferentes, eu me obrigo a trazer para eles possibilidades diferentes. E às vezes são ideias que nem têm muito a ver com o movimento em si. Nesse espetáculo novo, por exemplo uma das coisas importantes do processo de criação foi a questão da memória, as referências que cada um trouxe, as entrevistas que fizemos às pessoas, mas também um livro que chama "Pequeno Tratado das Grandes Virtudes" que trata essas virtudes e é maravilhoso, mas é totalmente distante da dança, muito abstrato para a gente transpor aquilo para a dança. Eu lembrei disso porque a gente fazia alguns laboratórios de criação de movimentos onde a gente pegava como tema a virtude leveza, a virtude coragem, fidelidade... E então: "vamos lá, em 10 minutos crie uma sequência inspirado nisso, no que a gente leu sobre coragem, sobre pureza, sobre... Essa é uma possibilidade. Uma outra possibilidade, mais focada no movimento mesmo, é pegar um movimento bem tradicional da Dança de Salão e pensar nessa palavra "entortar": como entortar isso? Entortar não somente no sentido literal, mas, se a gente está só trabalhando no nível alto: como a gente traz isso para o nível médio, nível baixo? Como a gente pode entortar alterando a dinâmica, brincando com esses fatores de movimento de Laban, alterando velocidade, alterando fluxo... pegando puramente o movimento? Então às vezes a gente vai alterar qualidade de movimento de forma a transformar aquilo em outra coisa. No começo o que a gente fazia muito, porque na época isso não era feito é... Porque me incomodava isso assim, poxa, tudo bem, isso é um samba, mas e daí? Por que que eu não posso colocar um movimento que é do *zouk*, ou que é do tango e misturar aqui no samba? Se estivesse dando uma aula de

samba, eu não faria isso, obviamente eu precisaria ser fiel ao samba, mas se eu estou criando, eu tenho liberdade para isso. Então, a gente começou a fazer muito isso, não somente misturar movimentos de uma dança com outra, mas despreocupar com uma coisa que as pessoas da Dança de Salão até hoje ainda ficam muito fechadas: "o que é isso? que música que é essa? isso é um bolero? isso é um samba? Então, tá, então vou dançar isso"... Nesse espetáculo mesmo, muitas das músicas você não define se é um bolero, se é um tango, se... Mas não é nada disso. Não é nenhum gênero utilizado para se praticar as danças de salão, porém isso não me impede, de maneira alguma, de pegar passos dessas danças, movimentos dessas danças, e colocar naquelas músicas. Então, só o fato de ter uma música que não está naquele universo coreográfico que eu estou trabalhando, já me leva a ter que entortar aquele tipo de movimento para fazer com que ele se encaixe naquele ritmo, ou combine melhor dentro da minha interpretação para aquela melodia. Não há uma regra para desconstruir, o que a gente faz é muito na base do suor mesmo, ou seja, de chegar e trabalhar, de chegar e: "nós temos hoje de 14h às 18h para poder descobrir coisas novas aqui". Esse é sempre o início do nosso processo de criação do espetáculo, isso antes de definição de tema, de definição de trilha, de definição de qualquer coisa. Na hora que a gente começa a entrar num processo de criação, o que a gente faz é isso, é experimentação para criar sequências de movimentos. Às vezes eu vou definindo para cada casal de bailarino, vou falando: "isso não ficou bom, tenta fazer assim, tenta fazer 'assado', e tal", sempre juntando material. Às vezes vou definindo: "eu queria uma coisa que ficasse mais restrita a esse espaço, ou uma coisa mais ampla, ou algo mais contido, algo mais denso", vou dando alguns parâmetros. Às vezes coloco alguma música para servir de inspiração, às vezes não, ou às vezes coloco alguma música e depois troco por outra. A ideia é vir para cá e cada dia juntar mais material. Então a gente vai filmando, vai guardando isso. Ao longo do tempo surgem-se ideias, a gente vai conversando sobre tema, sobre trilha, etc., e na hora que é definido isso a gente já tem um vasto material filmado, guardado e vai ver: "isso serve; isso tem a ver; isso aqui não serve exatamente, mas a gente pode adaptar a esse tema, a essa trilha; isso aqui não serve - então a gente ou joga fora ou guarda para um espetáculo futuro". Então, na hora que a gente chega na definição do tema, a gente já está com um vasto material preparado e que a gente vai preparar mais. Uma vez um outro coreógrafo falou dessa questão da palavra criação [o entrevistado pronunciou com essa separação silábica], ação, essa palavra... criar tem a ver com agir, e para mim é muito isso. Não é jamais ficar esperando a inspiração chegar, a ideia chegar, é pegar a parceira ali e: "vamos lá, vamos experimentar", e ficar ali naquele processo de improvisação, mas sempre com essa com essa atenção, assim: "opa, isso funciona. Volta. Como foi que a gente fez? Repete. Vamos desenvolver então, para ver como fica melhor"... Sempre com esse olhar de engenheiro, atento ao que pode nos servir e não somente "viajando".

**GM - Você busca alguma fundamentação teórica?**

**JME** - A gente implantou aqui na Mimulus o curso de qualificação. A primeira turma começou em 2013, mas a gente vem com esse curso formatado tentando formar turma desde 2011 ou 2012. Nesse processo de formação da turma também, e para preparar esse curso e dar aulas - eu dei aulas em muitas das disciplinas do curso, então acaba que isso nos obriga também, como professor, a estudar muito. Isso também me ajudou muito nesses últimos anos, nesses últimos tempos.

**GM - E existe algum autor que você ache importante, que você use muito? Ou autores, ou um livro... existe algum que você use mais, que você goste mais?**

**JME** - Bom, existe um autor muito relacionado à cultura popular, à história, que é o José Ramos Tinhorão, que sempre foi muito inspirador para mim. Porque essas questões históricas, essas

questões das origens das danças sempre foram muito inspiradoras e sempre me ajudam muito no processo de criação entender por quê. Por que se caminha no tango daquela forma, por que se samba dessa determinada forma. Tudo tem um porquê. Isso vem lá dessas origens, dessa história, e eu sempre fui muito curioso em relação a isso, e isso me ajuda muito no processo de criação. O José Ramos Tinhorão tem muitos livros muito ricos nesse sentido. Muitas vezes não fala especificamente de dança, muitas vezes estão muito mais relacionados à cultura popular, à música, mas são muito inspiradores, eu gosto muito. Laban, eu sempre gostei muito porque satisfaz o meu lado engenheiro (risos), a questão do movimento com o olhar de engenheiro. Nesses últimos tempos - o que até morreu por agora, que eu fiquei muito triste - o Manuel de Barros, que não é um autor relacionado à dança, a cultura popular, etc., mas eu acho a obra dele muito inspiradora. Num determinado momento a gente já quis aqui na Mimulus utilizar a obra dele como tema, mas acabou que, nem me lembro por que, a gente não levou a ideia adiante, e depois eu utilizei um recorte da obra dele como tema para um espetáculo que eu criei lá no *Balé do Teatro Castro Alves* em Salvador. É muito inspiradora a maneira dele criar. Talvez seja muito distante, mas se eu pudesse fazer um paralelo, ele foge totalmente - da mesma maneira como a gente com a Dança de Salão procura fugir dos clichês, dos lugares comuns, ele foge totalmente do lugar comum da poesia. A poesia dele para mim é muito diferente. Eu não sou muito atraído por poesia, no entanto, na primeira vez que eu tive contato com a obra dele, fiquei completamente apaixonado. Justamente porque é completamente diferente de tudo, e ao mesmo tempo com uma simplicidade, uma ingenuidade muito grande. Essa questão da simplicidade é o que a gente mais busca na hora de criar, e o mais difícil é você sintetizar no simples o que você quer passar, e a impressão é de: "como ele consegue fazer isso?"

**GM - No site da Mimulus você é denominado como diretor coreográfico da Mimulus Companhia de Dança e não como coreógrafo. Por quê?**

**JME** - Isso, na verdade, é uma coisa meio complicada, porque eu acho que é algo que também está se descobrindo. Na própria legislação isso está para ser modificado. Porque acontece que eu não sei o que eu sou. Definir o que é um coreógrafo há alguns anos atrás era uma coisa, hoje já não é mais exatamente a mesma coisa. Aqui na Mimulus eu passei por esse processo. Até... sei lá, 2003, eu exercia um papel de coreógrafo naquele modelo antigo, tradicional, ou seja, de definir para o bailarino cada posição, cada tempo, cada passo, etc., etc. Quando a gente criou o espetáculo "De Carne e Sonho" em 2003, ao longo do processo eu fui percebendo que três bailarinos mais experientes tinham contribuído muito para aquela criação, havia muitas coisas que eles tinham criado, sequências coreográficas, e tal, e que eu tinha aproveitado isso no processo de criação. Então eu os coloquei na ficha técnica como... nem me lembro mais... como assistentes de coreografia.

Aí no espetáculo seguinte, que foi o "Do Lado Esquerdo de Quem Sobe" eu propus à companhia... e isso não foi à toa também, foi porque a companhia, na verdade, tinha chegado num grau de maturidade tal, onde a gente poderia experimentar fazer de uma forma diferente, o que não acontecia antes, porque eram todos ainda muito novos. Mas quando a gente foi criar o "Do Lado Esquerdo de Quem Sobe" eu propus fazer uma coisa diferente, ou seja, eu exercer um papel, que eu defino mais como diretor coreográfico, mas que na verdade hoje eu acho bobagem isso. Porque é o que está se tentando, pelo que eu sei, modificar na legislação, definir como coreógrafo, o que muitas pessoas começaram a chamar de diretor coreográfico, ou sei lá o que. Mas, hoje o coreógrafo pode ser chamado assim fazendo o que eu passei a fazer a partir desse espetáculo, "Do lado esquerdo de Quem sobe", que é cuidar do que eu chamo do macro. Eu acho que não há necessidade de eu ficar definindo para o bailarino o que ele tem condições de fazer, isto é, o tempo ideal para ele fazer aquele passo, a posição ideal do corpo... Ele mesmo vai encontrar e vai ser muito mais eficiente no final das contas, porque vai ser mais confortável

para o corpo dele, do que eu querer tirar uma coisa do meu corpo e colocar no corpo dele. Então, eu acho que o papel do coreógrafo hoje, - que durante algum tempo as pessoas começaram a não saber como chamar, e chamavam de diretor coreográfico - é esse trabalho de direção, de não criar exatamente a sequência de movimentos, mas deixar a cargo do bailarino, através de parâmetros dados por mim. Eu vou dar os parâmetros, ou seja: "eu preciso de uma qualidade de movimentos tal; eu preciso que isso se desloque, ou não; seja nessa música, ou não; no nível alto, nível baixo", ou sei lá o que. Enfim, eu vou dar esses parâmetros, mas o micro, a sequência de movimentos, esses detalhes, o próprio bailarino pode desenvolver, e aí eu vou chegar como diretor e vou: "beleza, isso está bom, modifica esse pedaço um pouquinho aqui; não gostei dessa posição do braço, altera um pouquinho", mas sempre dando liberdade para o bailarino fazer de uma forma mais confortável para ele, e me deixando tempo livre para cuidar do macro, ou seja, dessa visão do todo como diretor: "como que aquela coreografia dialoga com o cenário, dialoga com a luz, com a trilha sonora, o ritmo do espetáculo, onde que eu vou encaixar aquelas pecinhas do quebra-cabeças - entendo por pecinhas essas diversas sequências que eu fui delegando para que os próprios bailarinos montassem. Isso é uma coisa muito discutida, até já teve um bailarino aqui, que falou: "então todos nós somos coreógrafos", é uma discussão que às vezes acontece. Hoje em dia eu sempre faço questão de colocar, às vezes em outras companhias, para as quais eu tenho coreografado, quando eu tenho realmente essa colaboração dos bailarinos, que nem sempre acontece, mas quando eu tenho realmente, eu tento sempre colocar de alguma forma no programa, na ficha técnica: com a colaboração dos bailarinos. Mas, hoje eu acho que isso vai se tornando mais claro que quando você coloca coreógrafo, não significa que ele coreografou cada pedacinho e o bailarino tem que ficar ali mudo, sem fazer nada. Na nova proposta para a lei da dança, lei do artista, se não me engano, está como funções do bailarino também criar sequências, e as funções do coreógrafo não são exatamente - agora não me lembro de cabeça mais - como eram antes, de definir cada pedacinho, mas são funções muito mais de um diretor, nesse sentido. Então o que eu faço hoje em dia aqui na Mimulus, e o que eu proponho normalmente nas companhias para as quais eu trabalho, é ter uma efetiva participação dos bailarinos nessa criação dessas sequências. Aí, no final das contas, quando isso acontece de uma forma legal, o que eu percebo, é que o trabalho sai mais limpo, porque o bailarino está mais confortável para fazer aquele movimento, e ele se sente mais dono do trabalho, tem mais carinho por aquilo que ele está dançando porque ele participou efetivamente daquela criação. Então eu acho que, no final das contas, o resultado fica mais rico.

**GM - Qual é a importância da formação dos bailarinos na Mimulus? Como é a formação deles?**

**JME -** Para responder essa pergunta eu vou te contar um pouquinho como aconteceu aqui. Os bailarinos que dançavam na companhia eram todos bailarinos que passaram pela escola aqui, tinham a sua formação aqui na Mimulus, então, naturalmente, quando eles chegavam na companhia estavam totalmente familiarizados com a nossa linguagem, eles tiveram a sua formação aqui, eles falavam a nossa língua. Mas, chegou num ponto que a companhia cresceu muito, e que a gente não conseguia mais tirar da escola um bailarino com a formação necessária para a companhia. Porque chegou num ponto em que, se o bailarino, por melhor que ele fosse em Dança de Salão, tivesse a sua formação somente em Dança de Salão, muito provavelmente ele não ia suprir as nossas necessidades, principalmente pela questão corporal de não ter uma projeção de movimentos, uma consciência corporal de movimentos de braço, etc., que a aula tradicional de Dança de Salão não proporciona, seria necessário que ele tivesse também uma formação, mínima que fosse, em outras danças. Então a gente chegou nessa dificuldade para descobrir novos bailarinos, já que a nossa linguagem é muito única. Abrir audição para

bailarinos de Dança de Salão e adaptá-los à nossa metodologia, à nossa linguagem, por esses motivos foi sendo mais difícil, e ao mesmo tempo se a gente pegasse um bailarino que tivesse uma excelente formação em contemporâneo, em clássico, ele não nos resolveria de forma alguma porque o nosso "bê-á-bá" é a Dança de Salão. E por mais que as pessoas às vezes pensem, bailarinos de outras modalidades: "mas eu já sou bailarino profissional, então eu não preciso entrar na turma básica de Dança de Salão, eu pego fácil". Não pega, não adianta. A pessoa pode até desenvolver mais rápido, mas ela tem que aprender ali o "bê-á-bá" e não é tão fácil quanto as pessoas imaginam, muito pelo contrário. A gente já teve experiências assim de: "vamos pegar bailarinos profissionais de outras áreas, mesmo não tendo muito conhecimento em Dança de Salão", não funciona. "Vamos pegar excelentes bailarinos de Dança de Salão, mas que não tenham conhecimento da linguagem da Mimulus, e que não tenham conhecimento de clássico, de contemporâneo", também não funciona. Então a gente experimentou formar o Grupo Experimental, que é um grupo amador – isso foi em dois mil... não sei mais quando, 2008, 2009 – justamente para que a gente tivesse bailarinos jovens que, com os ensaios do Grupo Experimental fossem se familiarizando com o repertório da Mimulus, aprendendo coreografias do repertório da companhia, e com isso se familiarizando com o repertório da Mimulus. Tendo como exigência para que eles participassem do grupo, fazer aula na escola. Ao mesmo tempo eles estão nesse processo de formação, participando também de oficinas que a escola oferece, a associação oferece esporadicamente- Com isso, quando a gente precisa de um novo bailarino para a companhia, a gente já tem no Grupo pessoas que estão familiarizadas com nossa linguagem. Nesse grupo eles têm também a possibilidade de fazer aula de clássico, aula de... ter contato com outras modalidades também. Assim, temos essa facilidade de já conhecer a pessoa, não somente no que se refere à questão técnica, à dança, mas também em termos de pontualidade, responsabilidade, comportamento, vários outros fatores que são superimportantes. Então, hoje a gente não tem audição para a companhia, a gente tem audição para o grupo experimental, uma vez por ano a gente tem audição para o Grupo Experimental. Hoje o Grupo tem gente de São Paulo, do Rio Grande do Sul, do Amapá, de Santa Catarina, do Mato Grosso do Sul, de várias partes [do Brasil]. Então, quando a gente precisa de alguém para a companhia, eu convido alguém do Grupo Experimental, porque aí, eu já estou observando ao longo dos meses, e já sei quem está se sobressaindo, quem tem condições, quem não tem. Então normalmente é fácil pegar alguém daquele grupo; também pela facilidade dele já estar acostumado com o trabalho da Mimulus. Mas, essencialmente, se alguém me perguntar: "- qual formação eu preciso para estar na companhia? - Você tem que ser um excelente dançarino de salão. - Mas basta isso? - Não. Aí eu vou te sugerir que faça também uma aula de clássico, uma aula de contemporâneo... mas essencialmente você tem que ser um excelente bailarino de salão".

**GM - Como você faz quando trabalha com outras companhias, em que os bailarinos têm outras formações?**

**JME** - Aí a minha proposta é jamais chegar e querer ensiná-los a dançar Dança de Salão. O que eu faço é levar para eles, para o conhecimento deles alguns fundamentos importantes das danças de salão para se conectar com o par. Por que isso é essencial para mim? Porque tendo uma boa conexão com o par, independentemente do tipo de movimento que aquele espetáculo vai apresentar, ele terá a qualidade que eu preciso, que é harmonia um com o outro. Diferente de um *pas-de-deux* clássico, por exemplo, ou mesmo contemporâneo, em que muitas vezes, nem sempre, mas muitas vezes são duas pessoas que decoraram a coreografia e que estão dançando juntas, porém separadas, ou seja, cada um sabe a coreografia, e eles vão executá-la no tempo determinado, mas faz muita diferença aos meus olhos, por exemplo, quando você vê um casal dançando e há a conexão que é utilizada na Dança de Salão, em que há essa resposta

por parte da mulher, não vou nem dizer por parte da mulher, por parte de quem está sendo conduzido, uma resposta que é realmente coerente com aquele estímulo que está sendo dado. Então, são fundamentos de conexão muito importantes, relacionados a isso, para que a resposta de quem está sendo conduzido seja realmente coerente. Para que haja uma espera e que essa resposta só venha depois que houver o estímulo, e que essa resposta, esse movimento como resultado desse estímulo, seja realmente coerente com o estímulo. Se o estímulo foi forte, a resposta vai ser forte, se o estímulo foi curto, a resposta vai ser curta. Então, eu trabalho muitos exercícios para chegar nesse nível de harmonia, de conexão, de espera, um com o outro, para que eles estejam realmente dançando juntos, independentemente se é homem com mulher, homem com homem, se é um trio, etc. Para que haja essa relação em termos de movimento, eu levo propostas, muitas delas relacionadas com movimentos de Dança de Salão - isso varia muito de acordo com a companhia, com o tema que a gente está trabalhando... são propostas que, muitas vezes, estão relacionadas, são inspiradas em movimentos de Dança de Salão. Mas eu não ensino: “esse é o passo básico, daqui você vai fazer o puladinho, a saída redonda...”. Não. Eu vou pegar movimentos que eu acho apropriados para o contexto e vou passar para eles, mas muito mais como fonte de inspiração, para que eles experimentem três, quatro exemplos daquele tipo de movimento que eu estou querendo, e então eu dou liberdade pra eles: “agora, inspirados nisso, preservando essa conexão, essa harmonia toda que a gente estudou, desenvolvam uma sequência em cima disso”. Então eu vou fazendo laboratórios com eles nesse sentido, para que eles mesmos proponham a partir daqueles fundamentos que eu passei de conexão, de harmonia com o par, inspirados naqueles exemplos de movimentos que a gente foi passando para eles, para que desenvolvam sequências em cima daquilo. Existem companhias que eu interfiro mais. Quando eu vejo que o resultado não está sendo satisfatório, eu falo: “não, faz assim. Muda, faz ‘assado’, etc.”. Em outras eu vou tendo resultados muito bons, então eu interfiro menos nesse sentido do micro, do movimento. E basicamente é assim. Eu vou construindo essas pequenas sequências, montando esse quebra-cabeça, fazendo esse papel de diretor, digamos assim. Mas é como eu falei antes, isso varia muito de acordo com a companhia, com o tema, que às vezes a direção da companhia me propõe, às vezes eu tenho a liberdade para propor o tema que eu quiser. Depende também da experiência do bailarino, da capacidade dele. Na *São Paulo Companhia de Dança*, por exemplo, os bailarinos são jovens, excelentes corporalmente, eu diria os melhores no Brasil atualmente, e é sensacional, em termos de movimento você tira o que quiser deles, mas, ao mesmo tempo, são bailarinos jovens, com pouca experiência. É muito diferente, por exemplo, do *Balé do Teatro Castro Alves* ou do *G2 do Guaíra* em que você tem bailarinos com 30, 40 anos de experiência de palco, que às vezes não vão conseguir fazer aquele movimento supervirtuoso, mas que vão ter uma capacidade de interpretação e de presença cênica que às vezes supera qualquer virtuosismo. Então eu vejo muito isso, o perfil da companhia, até onde eu posso ir com aquele bailarino em termos de movimento, se é mais interessante explorar outras capacidades dele.

**GM - Sobre a recepção do público, da crítica, da mídia em relação aos espetáculos da Mimulus, como foi no início, logo que vocês começaram, e como é agora?**

**JME** - Eu acho que, desde muito tempo já, a gente ocupa um “não-lugar”. Que é um lugar que às vezes é um pouco incômodo, mas que eu acho que é muito mais vantajoso, muito mais interessante do que incômodo. O que é esse “não-lugar”? Muita gente da dança contemporânea, dos festivais, curadores e tal, às vezes fala assim: “não, eu não quero a Mimulus porque o que eles fazem é Dança de Salão, isso não é dança contemporânea”, e ao mesmo tempo as pessoas da Dança de Salão: “não, eu não quero a Mimulus porque isso que eles fazem não é Dança de Salão, isso é dança contemporânea”. Então esse não-lugar, se refere a estar exatamente em cima de um limite: é Dança de Salão? é dança contemporânea? Tem gente que considera que é, tem



gente que considera que não é, mas eu acho que é muito mais vantajoso do que desvantajoso, porque a gente consegue atingir os dois lados. A Mimulus já esteve em teatros, em festivais de dança contemporânea onde nunca alguém ligado à Dança de Salão esteve presente. A Helena Katz, por exemplo, uma vez me falou: “Jomar vocês são muito importantes para trazer para mais próximo esses dois universos que são muito distantes e herméticos”. O pessoal da Dança de Salão tem preconceito com o pessoal da dança contemporânea, não gosta de dança contemporânea. O pessoal da dança contemporânea, a mesma coisa a Dança de Salão: “é uma coisa brega, é amadora” e eu concordo totalmente com os dois lados. Isso sou eu que estou falando [Risos]. Porque eu concordo quando as pessoas falam: “dança contemporânea é ruim demais, o pessoal fica lá no chão...”, muitas vezes é isso mesmo, eu acho horrível também. E concordo plenamente quando se fala que a Dança de Salão é brega, que a Dança de Salão é amadora... porque, infelizmente, é o que se vê na maioria das vezes. Então, a Helena falou: “vocês são superimportantes para aproximar esses dois lados”, para que a dança contemporânea assista e fale “poxa, existe vida inteligente na [risos] Dança de Salão também”, e que o pessoal da Dança de Salão assista e fale “poxa, dá para fazer algo contemporâneo que fique legal, que esteja próximo do nosso universo”. Então, eu acho que nós somos vistos muito assim, como algo que é diferente, como uma proposta diferente. Existem pessoas que odeiam, que: “ah, não, eu gosto é de Dança de Salão, eu não quero saber de Mimulus”, saem do espetáculo às vezes reclamando: “pô, isso não é tango”, e eu respondo: “mas quem falou que o que eu quis fazer era tango?”. Em relação aos críticos, é engraçado porque a gente sempre teve excelentes críticas, e elas sempre me surpreendiam, mas a gente teve umas duas ou três críticas péssimas nos EUA há poucos anos, que foram muito engraçadas porque - quando eles criticaram o espetáculo “Dolores”, eu até compreendi porque eu achava que isso tinha a ver com a temática do espetáculo, depois veio uma crítica muito parecida ao espetáculo “Por Um Fio”, aí eu percebi que na verdade não tinha a ver com a temática do espetáculo, tinha a ver com a Dança de Salão, com a questão de na Dança de Salão a mulher estar sendo conduzida, muitas vezes a mulher – em movimentos de zouk... – ela está sendo manipulada mesmo. Então, aos olhos de americanos com essa visão do politicamente correto, e essa questão do feminismo, etc., a crítica ia muito no sentido de que as mulheres estavam sendo maltratadas no palco. Havia uma que ainda falava assim: “o público tem que levantar e falar basta, chega de violência contra a mulher”. A gente estava num festival dessa última vez, a diretora do festival era uma crítica no “New York Times” inclusive, e ela ficou puta [sic] com a jornalista, porque ela estava mostrando que não entendia nada do que estava vendo. A partir daí, sempre antes dos espetáculos – isso era normal no festival, antes de qualquer espetáculo ela falava um pouquinho do festival, da programação que estava acontecendo naquela semana, e do espetáculo que as pessoas iam assistir – então, ela passou a fazer questão de falar: “essa companhia, a técnica deles é baseada nas danças de salão, que têm como princípio básico o homem conduzir a mulher. Em outras palavras, as mulheres estão felizes, elas estão sendo levadas pelos homens, mas elas não estão sendo maltratadas, está tudo bem. Existe uma dança brasileira que se chama *zouk*, que tem muito movimento de cabeça, de coluna, que parece que as mulheres estão sendo arremessadas de um lado para o outro, mas não é nada disso. Elas não estão sofrendo, está tudo bem, isso vem da base técnica da dança deles, não tem nada a ver com maltratar mulher”. Isso foi muito engraçado. Eu fiquei mais tranquilo quando percebi que vinha realmente de um desconhecimento dessa técnica da Dança de Salão, e que é natural também porque as pessoas não conhecem. Infelizmente a Mimulus, que eu saiba, é a única companhia no mundo que se dedica a um trabalho como esse com as danças de salão. Que tem a Dança de Salão como base para um trabalho, para transformar isso numa criação contemporânea, numa criação artística. Então, é natural que os críticos não conheçam, não entendam, ou entendam de forma errada às vezes.

### **GM – Você concorda com a denominação Dança de Salão Contemporânea?**

**JME** - Eu acho que o primeiro crítico que usou essa expressão foi o Marcello Castilho de Avellar, daqui de Belo Horizonte, escrevendo uma crítica sobre o nosso trabalho, se não me engano foi ele que usou essa expressão. Durante alguns anos eu achava interessante isso: “Dança de Salão Contemporânea”. Eu achava que era uma boa forma de definir, mas sempre fazendo a ressalva de que não significa que a dança é contemporânea, a palavra contemporânea está sendo usada no sentido de que é a Dança de Salão que está sendo feita hoje, contemporaneamente, não no sentido de dança contemporânea, mas que, por ser uma Dança de Salão que está sendo feita hoje, contemporaneamente, casa com o conceito de dança contemporânea mesmo. Eu não acho necessário ter esse rótulo, isso vem desde o início da companhia quando a gente estava definindo o nome: “vamos chamar de Mimulus Companhia de Dança ou vamos chamar de Mimulus Companhia de Dança de Salão?”, eu falei: “vamos chamar de Mimulus Companhia de Dança, não há por que chamar de Dança de Salão, mesmo sabendo que essa vai ser sempre a nossa base”, quero dizer, é dança! O que a gente está fazendo é dança. Igual a Piazzola quando começou a viajar, e fazer tangos completamente diferentes, ele era super criticado, mas falava: “eu faço música de Buenos Aires, eu faço a música *ciudadana* [sic], quem falou que eu estou querendo fazer tango?”. Hoje me incomoda essa expressão Dança de Salão Contemporânea porque eu acho que isso se banalizou um pouco. Às vezes eu sou convidado para ir a alguns festivais como jurado ou como professor, e aí as pessoas começaram a usar – o que por um lado eu achei bom – às vezes em festivais competitivos, como denominação para uma categoria em: Dança de Salão Contemporânea. Era Dança de Salão Tradicional ou Dança de Salão Contemporânea. Então, eu comecei a ver as apresentações que existiam dentro da categoria Dança de Salão Contemporânea, e eu falava assim: “poxa, se isso é Dança de Salão Contemporânea, então não é isso que a Mimulus faz, há algo errado. Eu vou parar de falar que a Mimulus faz Dança de Salão Contemporânea”. E comecei a perceber que, graças a Deus, as pessoas notavam isso também. Teve até, foi muito engraçado, num último festival que eu fui há pouco tempo em Florianópolis, um rapaz da produção lá, da organização, ele falou: “olha eu acho que a gente tinha que definir os cinco critérios básicos pra ser Dança de Salão Contemporânea: primeiro, o sujeito tem que dançar descalço, segundo, ele tem que estar com um figurino meio riponga [sic], terceiro, sempre há um momento em que ele tem que rolar no chão, senão não é Dança de Salão Contemporânea, depois tem que ter uma briguinha entre o casal...”. Qual que era a quinta? Ah! “A música, você não define se é bolero, se é... tem que ser uma música que você não sabe o que que é”. Eu achei sensacional, porque era isso mesmo, você via que o que era para ser uma coisa Dança de Salão Contemporânea, com essa proposta de ser diferente, acabou virando clichê, caindo nos mesmos lugares comuns, e que não tem nada a ver, definitivamente, com o que a Mimulus faz. Aí eu comecei a criticar isso. Hoje eu já não falo mais que o que a gente faz é Dança de Salão Contemporânea. Eu acho que não precisa de um rótulo, mas, que a gente faz um... sei lá! sei lá o que que a gente faz [risos]! Existe uma autora, eu não sei se você conhece, a Maristela Zamoner? Eu achei muito engraçado, no último livro dela, ela falou que deveria ser... da mesma maneira que existe a técnica Limón, a técnica Cunningham, Martha Graham, etc., o que a gente faz poderia se chamar de técnica Mesquita porque tem tais e tais características, etc., etc. Então eu achei muito engraçado.

Fim do primeiro dia de entrevista.

### **Segundo dia de entrevista**

**JME** - Eu não me lembro exatamente em qual das perguntas que você fez, mas eu me lembrei que o mais complicado nesse processo de transposição das danças de salão para o palco é conseguir um meio termo entre a projeção de movimentos... por exemplo, o [*ballet*] clássico que é, digamos assim, o extremo, em que tudo é com muito volume de movimento, com muita projeção e o salão de baile, que seria o extremo oposto, que é dançar ali só para o parceiro sem ter que ter projeção nenhuma para atingir um público, a última fila de um público de um teatro, então encontrar esse ponto. Ou seja, a gente não pode dançar como se estivesse no salão de baile, para um palco isso não funciona. Por outro lado, se a gente busca uma mesma projeção, o mesmo volume de movimento de um bailarino clássico, por exemplo, perde-se toda a naturalidade do salão de baile. Então, a grande dificuldade é essa, achar o ponto certo para ganhar visibilidade do público, para ter projeção, para ser bem visto pelo público, mas, ao mesmo tempo, não perder a naturalidade de um salão de baile. Porque se você vai demais, perde essa naturalidade, perde essa essência das danças de salão. Se você vai pouco, você não consegue realmente chegar naquele público que está na última fila. Então, eu acho que essa é uma especificidade muito grande da Dança de Salão que não é por excelência, por natureza, uma dança cênica, e que passa a ser considerada uma dança cênica muito recentemente. Isso também tem a ver com as aulas. Numa aula de clássico, numa aula de contemporâneo, de dança moderna, o tempo inteiro você está trabalhando direções, posições, pensando num público, pensando num palco italiano. Numa aula de Dança de Salão, não, você não pensa num público hora nenhuma. Você pensa num salão de baile, no deslocamento no salão, no parceiro... Mas você não pensa em dançar para um terceiro, para um público. Então, é o que atualmente tem que ser repensado nas aulas de Dança de Salão. Se é uma aula focada para o palco, se é uma aula para pessoas que estão interessadas no palco, então essa aula ela tem que ser revista. Não somente nesse sentido, de ser trabalhada essa questão artística, essa questão de direções, de posições, de público, em vez de apenas para o parceiro, mas também em relação à questão física. Numa aula de Dança de Salão, normalmente você não trabalha praticamente nada da parte física, então é repensar isso também. A gente tem buscado formas, exercícios para trazer isso para aula de Dança de Salão. Como trabalhar, além da técnica de dança, como acontece no clássico, no moderno e no contemporâneo, a parte física associadamente. Ou seja, ao mesmo tempo que você está trabalhando os fundamentos da Dança de Salão, está também trabalhando essa parte física. Então, uma das dificuldades é essa, achar esse ponto entre a essência do Salão e o extremo oposto dessa projeção, e também em relação a interpretação. Porque, normalmente no clássico, por exemplo, ou pegando a Dança de Salão de competição, a Dança de Salão entretenimento, a Dança de Salão que está lá no Faustão, o tempo inteiro, ou quase o tempo inteiro, existe um olhar para o público. É aquele olhar de show, você faz uma pegada, faz um movimento, e olha para o público pedindo aplausos, o que não condiz na maior parte do tempo com o que a Mimulus Companhia de Dança faz. Na maior parte do tempo eu considero que é muito mais fácil conquistar o público, de fazê-lo cúmplice do que está acontecendo no palco, se a gente consegue dançar de uma maneira forte um para o outro, de forma que o público esteja numa condição de *voyer*, de “estou aqui observando”, e eles não estão ali trabalhando, eles não estão ali dançando, se exibindo, eles estão ali dançando um para o outro. E isso se torna tão gostoso e tão íntimo, que o público aprecia muito mais do que se a gente dançasse diretamente para ele. Mas é o que eu falei, nem sempre, porque de vez em quando a gente quebra essa 4ª parede e olha para o público, e então é muito mais forte do que numa competição de salsa, por exemplo, em que isso está sendo feito o tempo inteiro. Nesse espetáculo eu acho que a gente faz isso até mais vezes do que em alguns espetáculos anteriores, em que a gente – sei lá posso estar enganado – mas no “Dolores”, por exemplo, isso não acontece hora nenhuma, em nenhum momento a gente se relaciona com o público, e tem até a ver com a temática do espetáculo, o público está ali como um *voyer* mesmo. Nesse espetáculo, não. Eu considero que

esse espetáculo tem um retorno. Como ele fala da memória, da história da Mimulus, ele tem muitos momentos de Dança de Salão com esse “quê” de exibição, de entretenimento. Então há momentos, no samba ou em outros momentos mais, que tem isso propositalmente, de fazer um movimento e olhar para o público, de ter essa coisa da origem mesmo da Dança de Salão. Não é à toa, existe essa razão, por causa dessa memória, desse retorno a essas origens. Então, outra dificuldade que eu acho em transpor para o palco é isso, é dosar o quanto eu estou aqui só com meu parceiro e o público está me observando, e o quanto eu me relaciono com o público. São esses extremos, que eu dei alguns exemplos: competição de salsa, as danças de competição, em que você está o tempo inteiro olhando para o júri, olhando para o público, querendo aplauso; ou no clássico em que você faz sei lá quantos *fouettés* e faz aquela pose para o público. E no Salão, não, isso não condiz com a essência do Salão, que é dançar um para o outro. Por outro lado, condiz com a essência da Dança de Salão entretenimento, exibição. Então é saber dosar, isso que é difícil.

**GM - Voltando à questão da Dança de Salão Contemporânea, qual é a sua definição de Dança de Salão? Quais são as suas características, na sua opinião?**

**JME** - Difícil isso... A Maristela Zamonier fez um livro, se não me engano, não sei se é o livro todo, agora não me lembro, só com essas denominações: o que é dança social, o que é dança a dois... mas é complicado... Eu poderia dizer que é a dança que tem como base o abraço com o parceiro, porém há muitas danças que são dançadas em posição aberta, mas ainda assim, conectadas com o par. São danças a dois, homem e mulher – apesar de hoje ter essa coisa também dos gays dançarem homem com homem, mulher com mulher – mas, por tradição, homem e mulher, em que há posição aberta ou fechada, mas de qualquer forma conectado com o par. São dançados gêneros de música, gêneros de dança, que são tocados nos bailes... Eu acho que é isso. Quer dizer, não adianta a gente falar “é música de discoteca”, mas não são tocadas em bailes de Dança de Salão. E que preservam essa conexão com o par, em que o homem conduz a mulher. Mas, esse tipo de relação hoje em dia também tem se modificado muito, cada vez mais a mulher tem voz ativa, e cada vez mais o homem escuta a mulher e está aberto ao que ela propõe.

**GM - E qual é a sua definição de dança contemporânea?**

**JME** - Dança contemporânea eu definiria como a dança que se está sendo feita hoje, que tem por base, a desconstrução da dança moderna. A dança moderna foi a desconstrução do clássico e a dança contemporânea a desconstrução da dança moderna, e do clássico. Mas é a dança que está sendo feita hoje. E não tem uma técnica específica, então são diversas técnicas, muito pessoais às vezes, cada um tem o seu jeito de fazer, cada coreógrafo, cada professor, tem o seu jeito de fazer dança contemporânea. Por isso que, acho que pegando isso como conceito, o que a Mimulus faz é dança contemporânea, obviamente, só que a nossa base vem das danças de salão.

**GM - O que que você acha que a Mimulus trás de contribuição para a Dança de Salão no Brasil? O que que você tem vontade de deixar como contribuição?**

**JME** - Eu acho que, na verdade, o que a gente faz, o que a gente já fez até hoje já foi uma grande contribuição. Só o fato de a Mimulus ser uma referência hoje, ser procurada por pessoas de diversas partes do país com interesse de trabalhar conosco, ou de aprender conosco, isso para mim já é suficiente, já é prova de que a gente deixou uma marca, de que a gente produziu algo diferente, de que isso ficou, de que foi importante, deixou uma marca. Eu acho que o fato de haver vários festivais de dança com modalidade Dança de Salão Contemporânea, é fruto do nosso trabalho. Mas eu acho que o que me desanima de ver – claro, isso é uma questão de

gosto, gosto não se discute – mas, é ver como que continua se fazendo tantas coisas cafonas com a Dança de Salão, tantas coisas ruins. Por outro lado, eu vejo que é uma estética que agrada um grande número de pessoas, da mesma maneira que, sei lá, não é nem falando de dança do Faustão, mas pegando os programas de auditório como exemplo, eu olho um programa de auditório, eu falo “como é que pode ser tão brega?”. É tudo, as cores, as roupas, a linguagem, é tudo horroroso, mas as pessoas adoram, muita gente adora, ou seja, tem gosto para tudo, então eu acho que tem espaço para tudo. Mas antes não havia espaço para o que a Mímulus faz hoje, a gente abriu um grande nicho para esse tipo de dança que é feito hoje. Porque até então, o que havia de Dança de Salão era só essa a qual eu estava me referindo. Então, só o fato de ter aberto esse grande nicho, de ter aberto a cabeça das pessoas assim: “olha, tudo bem se você quiser fazer a dança de competição, se você quiser estar lá na dança do Faustão, existe essa possibilidade; mas se você quiser fazer uma coisa diferente, existe essa outra possibilidade que a gente propõe”. É claro que seria muita pretensão minha conquistar 100% das pessoas, mas só de ter conquistado uma parcela, só de mostrar para essas pessoas que não precisa ser sempre assim, a Dança de Salão não precisa ser sempre brega assim, não precisa ser sempre cafona assim, pode ter um outro lado mais artístico eu já fico satisfeito.

**GM - Você tem várias funções dentro da companhia, além de diretor e coreógrafo, você é bailarino. Como você lida com isso?**

**JME** - É muito complicado. Talvez o mais difícil seja, como você viu hoje, por exemplo, eu não fui para o palco ensaiar hora nenhuma. Eu tenho que ter essa visão de fora, eu tenho que estar muito seguro para poder chegar em um dia como hoje, não ensaiar hora nenhuma e depois subir para o palco e dançar, por ter que exercer essa função de diretor, de estar de fora, de estar cuidando da luz, do cenário, das questões técnicas, das posições dos bailarinos, etc. Isso é muito desgastante, é muito complicado. Hoje foi um dia especialmente tranquilo, porque a montagem acabou cedo a gente teve tempo para fazer o ensaio parando e corrigindo. Foi bem tranquilo. Mas às vezes é muito desgastante, muito difícil, eu mal tenho tempo para fazer um aquecimento. Normalmente mal me aqueço mesmo, é terminar o ensaio, tomar um banho, botar a roupa e subir no palco. Mas o que é mais difícil para mim, é estar no palco e conseguir me desligar dessas questões técnicas, conseguir me concentrar na dança e esquecer que o iluminador atrasou a entrada da cena, que tem pouca fumaça e o técnico não percebeu, e essas coisas todas, não ficar preocupado se o técnico está lembrando de subir a rotunda, essas coisas. Isso é muito difícil, normalmente eu não consigo me desligar, eu danço ligado em tudo. E se eu vejo que tem algum problema, eu passo pela coxa correndo, trocando de roupa, chamo o técnico, falo, pego o rádio, é muito difícil. A Juliana que vive brigando comigo: “para, esquece, concentra na dança”, mas é muito complicado. O Ed, que é o nosso cenógrafo, houve uma época que ele tinha mais tempo para nos acompanhar nas montagens, ele mesmo fazia essas montagens, assim eu ficava muito mais tranquilo, porque ele tinha essa visão de fora da luz, do cenário... então eu tinha que me preocupar, mas eu sabia que havia uma pessoa de fora que estava com esses olhos ligados nisso. Mas já faz muito tempo que ele não tem mais condições de nos acompanhar sempre nessas montagens, então é complicado. Quando a gente está em fase de criação, em fase de montagem de espetáculo, eu chamo sempre – tem sido aí nesses últimos anos todos – dois coreógrafos que são muito amigos meus, que é o Mário Nascimento e o Tíndaro Silvano, que entram na ficha técnica como assessores artísticos, assessoria artística: Mário Nascimento e Tíndaro Silvano. São coreógrafos da dança contemporânea, o Tíndaro também é muito ligado ao clássico, eu os convido por terem visões diferentes, para me trazerem visões de fora, já que eu estou muito inserido no trabalho, principalmente quando eu estou dançando. E dou toda a liberdade para eles, o que eu peço é exatamente que falem tudo: “Jomar, isso aqui está ruim demais”, ou “sugiro mudar isso”. Como a gente é amigo, além de colegas

de trabalho, eles têm toda essa liberdade de falar isso comigo. Essa opinião deles é muito importante, também o fato deles colaborarem no sentido de me “limpar”, de serem pessoas que estão de fora, porque eu não tenho alguém de fora, a não ser eles, na época de montagem para falar: “Jomar, melhora isso, olha para a situação desse seu braço, isso e aquilo”. Então eles me ajudam muito nisso. Outros bailarinos da companhia mais experientes como é o caso do Rodrigo, do Murilo, da Juliana, eles ajudam muito nesse processo de limpeza também. O que a gente faz na companhia é justamente porque, eu estou muito inserido como diretor e como bailarino, e a gente não tem um ensaiador. E eu acho bom a gente não ter um ensaiador, porque isso ajuda para que os bailarinos, mesmo os mais novos, adquiram uma autonomia muito grande. Isso é uma característica da Mimulus da qual eu me orgulho muito, e eu acho que ajuda muito pelo fato de não ter um diretor que está do lado de fora o tempo inteiro, ele está dançando também, de a gente não ter um ensaiador. Então eu procuro trabalhar de forma que os bailarinos adquiram logo uma autonomia muito grande, uma capacidade de seguir as minhas orientações: “olha eu preciso que você faça isso, isso e isso no ensaio hoje”, e eles sozinhos terem a capacidade de se limparem, se filmarem, observarem o que está bom o que está ruim, para depois, na hora que eu for olhar, já estar bem. E alguns desses outros bailarinos mais experientes fazem isso para mim. Enquanto eu estou envolvido com outras coisas da direção, muitas vezes é a Juliana, é o Rodrigo, que estão limpando determinadas partes do espetáculo, isso me ajuda muito também, não ter que ficar preocupado limpando cada coisinha. Eu percebo, às vezes em outras companhias aonde eu sou convidado para trabalhar, que o fato deles terem um ensaiador torna os bailarinos, às vezes bailarinos muito experientes inclusive, muito dependentes. Eles ficam o tempo inteiro dependentes do ensaiador. Se o ensaiador não fala: “vamos passar isso”, o bailarino fica lá sentado. Se um ensaiador não chama atenção de que aquele braço está mal feito, o bailarino nem percebe. E eu fico percebendo isso, que o fato de não ter um ensaiador e de acostumar os bailarinos, mesmo os menos experientes, a terem essa autonomia é muito importante para fazer com que o ensaio renda mais. Acho que tudo isso funciona mais rápido e melhor quando é dessa forma. Claro que se é dessa forma e a gente tem o ensaiador também ajudando, é melhor ainda. Então é isso, é complicado ter essas várias funções ao mesmo tempo, mas isso se torna mais fácil à medida em que os bailarinos têm essa autonomia no processo de montagem, convidando essas pessoas de fora como é o caso do Mário e do Tíndaro, e com o auxílio desses bailarinos mais experientes que me ajudam nessa parte da limpeza. E a gente costuma usar muito, como eu falei, o vídeo, filmar, observar, limpar. Então isso colabora muito também.

#### Anexo 4 - Transcrição da entrevista direcionada ao bailarino AP.

##### Entrevistadora (GM) - Como foi sua formação em dança?

**AP** - Eu comecei criança no *ballet* clássico, fiz *Royal* até o *Advanced*, ou seja, eu concluí todos os estágios. Dancei durante 12 anos só clássico e depois fiquei um tempo sem dançar. Na verdade, eu não dançava profissionalmente. Apesar de já ter a carteirinha do SATED [Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões] e ser profissional, eu não recebia, então eu tinha um trabalho paralelo como professora em escola formal, eu trabalhava com educação infantil. Um dia eu precisei fazer uma escolha, e como eu tinha esse trabalho em que eu ganhava bem, com carteira [de trabalho] assinada e que eu gostava também, optei por ele e larguei a dança. Fiquei 7 anos totalmente afastada da dança, minha vida tomou outro rumo, até que minha mãe me chamou para fazer uma aula de forró e me apaixonei. Onde eu fazia aula, era no sábado, a aula tinha duração de 2h e era seguida por um baile. Nesse lugar eu encontrei por acaso, um casal cuja filha dançou comigo e eles falaram que me apresentariam à Kina porque eu já tinha sido bailarina então ia gostar de fazer aula de tango. Assim, eu entrei para a aula de tango e me apaixonei por tudo! Quis fazer aula de samba, bolero, salsa... comecei a fazer todas as aulas. E eles me falaram da Mimulus também. Então eu vim aqui e fiquei apaixonada! Já havia um grupo, um pessoal muito jovem, mas havia essa rotatividade de agora, acho que nunca ninguém tinha saído da companhia ainda, então era um grupo bem fechado. Mas também, eu ainda nem pensava... eu achei lindo, maravilhoso, lógico que eu queria um dia poder dançar com eles, mas eu ainda tinha meu outro emprego na escola... Então, eu comecei a fazer todas aquelas aulas e um dançarino me chamou para montar umas coreografias. Eu tinha um ano de Dança de Salão quando fui montar essas coreografias com ele e fiquei dançando um curto período de tempo com ele até eu ir para a Passo Básico, que é uma outra escola de Dança de Salão que tinha um grupinho amador também. Comecei a gostar da ideia de voltar a apresentar e fui para esse grupinho da Passo Básico. Fiquei lá 4 anos e meio, aí cresci muito como dançarina de salão, porque o dono de lá investiu em mim, me dava muita aula particular de tango, então a gente começou a apresentar, além das apresentações com o grupinho que eu fazia também. E eu sempre fui apaixonada pelo trabalho da Mimulus, sempre admirei muito a Ju [Juliana Macedo], sou fã dela, morro de paixão, acho ela maravilhosa dançando e eu queria ser igual a ela – você sempre tem uma referência, né? Então, eu cheguei a fazer umas aulas aqui, mas os horários não batiam e também a situação financeira às vezes não permite. Eu continuei lá na Passo Básico, fiquei lá 4 anos e meio. Aí eu fui mandada embora do meu emprego e como eu já tinha uma base boa, comecei a dar aula de Dança de Salão. E eu saí da Passo Básico e tentei entrar aqui, porque quando eu fui mandada embora eu falei assim: “agora nada me impede de viver só da dança”, porque era o que eu queria. Eu já estava apresentando, já tinha feito muitas apresentações... isso eu estou te contando foi num período de 10 anos, eu comecei a fazer Dança de Salão em final de 1999, e em 2000 eu comecei essas apresentações. No final de 2001 eu fui para a Passo Básico, sai de lá em 2006, no final de 2006 tentei vir para cá, não consegui. Então eu fiquei trabalhando como autônoma, onde aparecia trabalho eu ia: alguém me chamava para dançar num lugar eu ia, vinha um professor argentino, eu viajava com ele para dar *workshop*. Mas, eu não estava dançando como eu queria, eu sempre gostei de palco. Eu fiquei assim durante 2 anos. Existe um outro... até está tendo espetáculo de tango na Campanha [de Popularização do Teatro e da Dança em Belo Horizonte] também, do Navir [Salas], ele montou um grupinho de tango. Eu cheguei a fazer parte desse grupo durante 1 ano, só que além do ensaio que eu tinha que fazer com o grupo, eu tinha que ensaiar fora para fazer meu duo também, então eu gastava muito tempo e não recebia nada, pagar para trabalhar é muito complicado, né? Eu estava dando aulas, mas, mesmo assim chega uma hora que você

tem que optar, não tem como seguir assim [risos]. Aí eu encontrei com a Ju [Juliana Macedo] novamente e perguntei como estava aqui. No primeiro encontro que eu tive com a Ju eu pedi que quando tivesse audição na Mimulus, me avisasse, e ela ficou espantada: “você tem vontade de fazer parte?”, eu falei que sim e ela disse quealaria com o Jomar [Mesquita], mas não deu certo. Na segunda vez que eu encontrei com ela, depois de 2 anos, já existia o Grupo Experimental, eu perguntei: “Ju, como é que está lá?”, e ela: “ah, pois é, a gente está testando estagiária, mas não está... cada semana troca...”, e então ela disse quealaria com o Jomar. Eu falei: “nossa, tudo de novo...”. Aí ela falou, eu vim, conversei com eles, expus tudo e depois ele marcou com a Baby [Mesquita] que é a diretora geral. Eu vim, conversei com a Baby e ela falou: “ah, mas você não tem história com a Mimulus. Agora a gente tem o Grupo Experimental, a gente sempre pega os estagiários de lá”, e eu falei “não tem problema, eu entro para o grupo experimental”. Eu já estava dançando como amadora mesmo, sem receber nada para dançar, pelo menos aqui o meu horário era fixo, de 12h às 14h, terça, quinta e sexta. Porque no outro eu estava ensaiando de manhã, depois tinha que voltar a tarde, aí perdia a tarde inteira porque a gente quer fazer sempre o melhor, então eu ficava praticamente o dia inteiro. Aí eu vim para o grupo experimental, e uma semana o Jomar me chamou para fazer teste na companhia, isso foi em 2009, entrei em fevereiro de 2009 eu já estou fazendo 6 anos aqui. Eu estreei na companhia com “Dolores” em outubro, em janeiro eu dancei “Do Lado Esquerdo De Quem Sobe” na Campanha de Popularização, e em Março eu estreei o “Por um Fio” no palácio. Foi mais ou menos assim a minha trajetória na dança, resumindo.

**GM - De acordo com a sua experiência na Mimulus, como são os processos de composição coreográfica? Como eles acontecem?**

**AP** - Enquanto não tem nada, quando a gente está mais tranquilo, o Jomar direciona cada casal para trabalhar. Quando a gente estava montando o “Entre” – que é o espetáculo anterior ao “Pretérito [Imperfeito]” – como eu... antes de começar a montagem, só pensando em criação de movimentos, ele pediu que a gente montasse movimentos mais ligados ao *zouk*, porque eram coisas que eu tinha mais dificuldade. Ele queria [pensando] que cada casal trabalhasse um estilo de dança que em que fosse menos forte. Por exemplo, eu tenho mais facilidade com o tango, então ele queria que eu buscasse uma coisa totalmente oposta, eu precisava ter mais mobilidade, na época era o que ele via que precisava trabalhar mais. Então a gente montou um *zouk*, eu e o Rodrigo [de Castro], a gente mesmo que monta as coreografias, cada casal que trabalha os seus movimentos. Essa coreografia foi dançada num baile aqui, depois a gente foi trabalhando outros movimentos, criando sequências coreográficas que a gente vai filmando e arquivando sem pensar em música.

**GM - Nem tema?**

**AP** – Nada, não tinha nada ainda, só movimento. Os movimentos do *zouk* a gente encaixou numa música que foi apresentada no baile, e uns outros movimentos que a gente foi criando e guardando, essas sequências, essas celulazinhas. Quando fomos montar o “Entre”, esse *zouk* foi se misturando com outros movimentos, virou uma coreografia do espetáculo com outra trilha sonora, tudo diferente, entendeu? Mas tem os movimentos que são característicos, que a gente estava criando antes. Então é assim que a gente trabalha.

**GM - Normalmente é isso que acontece?**

**AP** - Normalmente é isso. O casal trabalha os movimentos, quando a gente está muito folgado, a gente estuda, faz estudo de movimento de aulas que a gente já fez, de tango *west coast*, bachata, *zouk*... Vai estudando as aulas também para não esquecer dos movimentos. Depois,



quando a gente vai criar uma coreografia, a gente acaba usando essas coisas, são a base. A base é a Dança de Salão, só que a gente transforma esses movimentos, inventa, vai criando.

**GM - Como vocês escolhem o tema do espetáculo? E como se encaixa esse tema na movimentação?**

**AP** - O tema é uma das últimas coisas. Primeiro a gente vai trabalhando os movimentos, e o Jomar vai direcionando. Não tem trilha ainda, não tem nada. Aí a gente começa a fazer um estudo. Por exemplo no “Pretérito” a gente começou a ler um livro: “O Pequeno Tratado das Grandes Virtudes”, todos tivemos que ler. E o livro que é bem recheado, e bem filosófico também. Lá dentro tinha todos esses temas das virtudes: fidelidade, bondade, dignidade... todos esses temas.

**GM - Quem escolheu o livro foi o Jomar?**

**AP** – Isso. Ele passou o livro para a gente. Todos lemos e tivemos que apresentar, fazer trabalhos para apresentar. Primeiro, não em forma de movimento, apresentar um resumo de cada um. Houve um sorteio, cada um pegou um tema e tinha que apresentar falando. Depois a gente fez outro sorteio, só que com movimento, que era bem difícil.

**GM - O movimento foi o mesmo tema que vocês já tinham falado?**

**AP** – Não, sorteou de novo. Por exemplo, eu tinha saído com fidelidade para falar, depois eu saí com bondade, por exemplo, para fazer movimentos. Amor, caridade, tudo relacionado às virtudes mesmo, alegria, humor. Então a gente foi apresentando, tentando passar isso em forma de movimentos. Depois começou a surgir a ideia da memória, da história da Mimulus. A gente até chegou a entrevistar alunos mais antigos da Mimulus para ver se ia encaixar no espetáculo. Então são várias tentativas que vão sendo feitas, a gente fica às vezes meio perdido. Às vezes escolhe uma música, depois uma trilha, depois muda... Porque a princípio seria música erudita, não necessariamente brasileira. Então a gente começou a trabalhar em cima de outros compositores internacionais, sem ser brasileiros, mas isso depois também foi modificando. Aí cada um começou a contar história também, a sua história de infância, memórias... Aí começou a puxar para esse lado da memória, começou a ficar mais interessante, talvez, e cada um falando da sua história, e aí “ah, então por que que não põe isso? Por que que não põe...?”, aí começaram a vir as ideias – porque às vezes também não vinha nada –, e fotografia: aí trás álbum de fotografia, álbum de coisas do passado mesmo, que foram importantes na nossa vida e que a gente tinha memória – essa memória, *pretérito imperfeito*, que não era uma memória de continuidade – e aí foi puxando, e foi ficando mais interessante, porque ficou mais... foi dando liga, eu acredito. E os movimentos não foram feitos para isso. É como o Jomar mesmo falou, se for olhar as virtudes, qualquer movimento pode vir a ser uma; a pessoa pode identificar com uma virtude ou não; então não era o que mais importava. Em julho teve um ensaio aberto com algumas partes do espetáculo, depois disso começou-se a ver: “precisa de um momento mais alegre, precisa...”, aí foi modificando, encaixando outras coisas. O ensaio aberto durou meia hora, 35 minutos, e o trio que eu que eu danço era com uma outra música, do Dvořák que é uma um compositor... não sei exatamente de onde que ele é, mas tinha que ser uma música brasileira então até achar aquela música...

Porque já havia algumas músicas, já tinha bastante coisa com música brasileira, do Vitor Araújo, então já tinha bastante coisa. Mas, por exemplo, esse trio era com o Dvořák, que não era brasileiro, então: “não, só essa música que não é brasileira, tem que mudar”. Aí experimenta uma música, experimenta outra, outra, outra outra... Porque era tudo muito encaixadinho, a música era muito bonita e tudo era muito encaixadinho, aí até achar, e até ficar bom... Mas a

gente tem que... não pode se apegar, tem que tem ser assim. Às vezes tem que mudar movimentos, tem que mudar partes, tirar – porque às vezes a gente gosta mas, né? [Risos].

**GM - Qual é o seu papel, como bailarina, dentro do processo de composição coreográfica? Como vocês, bailarinos, participam do processo de composição coreográfica?**

**AP** - Como a criação é coletiva, a participação de todos [pensando], a função de todos é importante. Acho que o papel de criação é igual.

**GM – E o Jomar só direciona?**

**AP** – Isso. Ele direciona. Às vezes pede para mudar alguma coisa, ou sugere algum tipo de movimentação que vai ficar melhor, ou dinâmica, mas acho que a criação é coletiva, então todos têm um papel importante.

**GM - Em relação às outras abordagens de Dança de Salão no palco, o que que você acha dessa forma que vocês fazem? Faça uma comparação entre as duas formas.**

**AP** – Ahan... [silêncio]

**GM - Fazer uma comparação assim, o que você pensa de um, o que que você pensa de outro...?**

**AP** - Eu acho ótimo aqui, porque a gente tem liberdade para trabalhar. Para mim não tem como ser melhor. Como eu já participei de outros grupos, às vezes eu não me identificava muito com o movimento que eu tinha que fazer, às vezes eu achava meio brega. Como eu sempre me identifiquei, sempre gostei muito do trabalho daqui, para mim é a melhor forma de trabalhar. Porque eu sinto que tenho liberdade para criar, eu tenho liberdade para me expressar. E depois, igual eu te falei, é essa coisa de fazer a costura mesmo que é com ele. E, por exemplo, a primeira música que eu danço com o Rodrigo, a “Valsa pra Lua”, ela, na verdade, era uma outra coreografia que era bem grande, e a música bem linda, chama “No me Traiciones”, e que a gente não pôde usar no espetáculo. A coreografia, a gente teve que a dividir: a gente dança um pouquinho dela na “Valsa pra Lua”, e o resto no finalzinho que a gente entra. Então é uma coreografia que a gente tinha, que é bem linda, e que a gente não pôde usar no espetáculo, primeiro porque a música não tinha nada a ver, a música, apesar de ser linda, não tinha nada a ver, e a gente teve que fazer isso, a gente teve que usar outros movimentos, mas em coisas diferentes, teve que desmembrar.

**GM - Você acha que essa proposta de transposição da Dança de Salão para o palco que a Mimulus usa influencia outros profissionais da Dança de Salão?**

**AP** - Acredito que sim.

**GM - Como você acha que influencia?**

**AP** - Eu acho que em todos os sentidos, porque aqui... Por exemplo, tem a Semana da Dança, que vem gente de vários lugares do Brasil, aí a gente nota que eles ficam... quando tem, eles fazem aqui concepção coreográfica, tem oficina sempre. Eu acho que o que trás... é isso, é essa vontade de saber como é feito o trabalho aqui. E é o que eu escuto também, que as pessoas falam, comentam, outros profissionais que às vezes assistem o espetáculo, que é diferente, né, é diferente. Às vezes... eu acredito que eles tentam fazer diferente, mas falta... falta esse senso talvez, falta direção... Às vezes, eu acho que falta tempo para fazer. Esse grupo que eu fiz parte, de tango, o ensaio... A pessoa vai lá para fazer aquilo, ninguém quer fazer mais do que aquilo. Então eu acho que falta é isso. Para crescer, eu acho, você tem que investir mais, investir mais em você como bailarino, fazer algum tipo de aula. Eu acho que não é só chegar ali, e executar

aquele movimentozinho [*sic*], sabe? É chegar e, tem que aquecer, tem que alongar; tem que investir em você, fazer uma aula, fazer o que você precisa para ficar bonito no palco. Não adianta chegar, e não ter uma consciência corporal, porque palco, infelizmente, é ingrato demais [risos], tudo aparece, por mais que a gente se esforce, às vezes chega lá na hora... só Deus sabe o que vai ser. Eu mesma, eu sempre, assim, sempre quando eu vou entrar parece que é a primeira vez que eu estou entrando num palco. Parece que eu nunca entrei, é sempre muito tenso para mim, eu sou muito tensa. Mas eu acho que falta isso, eu acho que falta tempo mesmo. Para uma coisa ficar boa, você tem que ter tempo para fazer, né? E eu acho que as pessoas querem que a coisa aconteça da noite para o dia, e não vai acontecer. Então eu acho que precisa, eu acho que o que falta, das coisas que eu já vi e participei, é investir. É investir no tempo para a coisa sair mais bonita e poder ter uma ligação, porque às vezes ficam aqueles números picadinhos, entra lá, faz um número e sai. Não vira um espetáculo de verdade. E talvez outro erro seja dar o nome de espetáculo para o que não é espetáculo. Uma apresentação... não sei.

**GM - Você acha que essa proposta, a forma como é levada a Dança de Salão para o palco, influencia de alguma maneira na forma como se ensina a Dança de Salão na escola?**

**AP -** Aqui na Mimulus?

**GM - É.**

**AP -** Eu acho que não. Acho que a Dança de Salão é a Dança de Salão. *De salão* [o entrevistado deu ênfase no termo] mesmo.

**GM - Os críticos chamam essa proposta de Dança de Salão Contemporânea. Você concorda com essa denominação?**

**AP -** Concordo.

**GM - Para você, por que eles usam essa expressão “contemporânea”?**

**AP -** Eu acho que é uma forma diferente de levar a Dança de Salão para o palco. Então, por ser diferente, se torna contemporânea.

**GM – E como você definiria Dança de Salão? Quais características delimitam a Dança de Salão?**

**AP -** É a dois. Precisa ter uma conexão entre o casal. Tem que ter um tempo de espera. A Dança de Salão é prazerosa porque é o tipo de dança que você pode dançar em qualquer lugar. Eu acho que a Dança de Salão sociabiliza, você cria um círculo de amizades na aula, e aí você pode sair para dançar, não só em bailes, mas qualquer lugar, né? Um casamento, ou uma formatura... Você pode usar a Dança de Salão em qualquer lugar. Então eu acho que ela é muito agradável [risos], muito bom dançar!

**GM – Para fazer um paralelo com a expressão Dança de Salão Contemporânea, como que você define a dança contemporânea?**

**AP -** A dança contemporânea? Bom eu não tenho muita propriedade para falar porque eu nunca fui bailarina contemporânea. Eu fui do clássico para a Dança de Salão. Na verdade, até fui [risos]. Quando eu saí da dança clássica eu ainda... quando eu estava desistindo, já, de dançar... Quando você fica meio perdido, sem saber para onde ir, o que fazer, né? Por exemplo, eu fiz Royal, cheguei no *Advanced*, e depois? E aí? E agora? Acho que eu nunca planejei o que eu ia fazer depois. Talvez isso que tenha me levado a parar de dançar. Mas, eu cheguei a ir para um grupo, chama Núcleo Artístico, e entrei para o grupo Camaleão. Fiquei lá seis meses antes de parar de dançar. Eu sofri muito lá porque, primeiro que você é muito rotulada né? "Ah, bailarina clássica..." [fazendo careta], tipo: "não serve para outra coisa", e era muito difícil pra mim.

Mas, quando eu vejo um espetáculo de dança contemporânea... eu... tem uns espetáculos que eu acho totalmente... Tipo, não dá para... nem definir se aquilo é dança, porque... eu nem sei o que que é. O povo só fica caindo no chão, ou só fica lá parado... pensando não sei em que. Então você, sair de casa para ir assistir um espetáculo que não te passa nada, não é nada... eu acho muito chato! Mas tem espetáculos maravilhosos de dança contemporânea! Então eu defino a dança contemporânea como algo belo, como qualquer outra dança, que seja dança! Que não seja estranho, nem esquisito. Pode até ter alguma coisa de estranho e esquisito, mas que não seja o tempo inteiro isso, né, e às vezes... acho que é isso. Mas eu defino a dança contemporânea bela, belos corpos dançantes que usam muito bem o chão. Que eu fico admirada com a técnica que eles têm para poder usar o chão! E é isso, eu acho maravilhoso qualquer tipo de dança que seja bem feito.

**GM - Você acha que tem alguma coisa de dança contemporânea na Dança de Salão que vocês apresentam?**

**AP** - Eu acredito que sim. Os movimentos quando eles são modificados e [interrupção]. Eu acho que quando os movimentos são modificados aquilo cria uma forma diferente de fazer, um corpo diferente que acaba... sendo... sendo um pouco contemporâneo. Mas eu não acred... nós não somos bailarinos contemporâneos, acho que só a transformação que dá a ideia, talvez.

**GM – Que contribuição você acha que o Jomar Mesquita e a Mimulus enquanto companhia de dança, trazem para a cena da Dança de Salão, em geral? Para os profissionais, para a forma como as pessoas veem a Dança de Salão...**

**AP** - Eu acho que é positivo. Acho que abre os olhos. Acho que faz as pessoas pensarem. Existem espetáculos em que as pessoas falam “ai, está contemporâneo, perdeu a Dança de Salão”, o “Entre”, por exemplo. Mas eu acredito que não perdeu. Acho que continua sendo Dança de Salão, é a base. A gente não cria nenhum movimento sem ter por base a Dança de Salão. Eu acho que abre os olhos das pessoas para ver... eu acho que para o mundo da Dança de Salão é superpositivo, porque eles veem a dança de uma forma diferente, não quadradinha. Salão no palco. Porque, infelizmente, não dá para se dançar um bolero como é um bolero, num palco como se dança no salão, tem que ter algo a mais. Assim, eu acho que, para quem leva a Dança de Salão para o palco, pela Dança de Salão, vai ter que mudar. Vai ter que, como eu te falei, procurar uma aula, procurar uma coisa para a dança ficar diferente. Não dá para dançar no palco igual você dança no salão. Então, eu acho que a dança da Mimulus abre horizontes. Eu acho que... é um exemp – não é porque eu danço aqui, mas eu acho que é um exemplo para quem está buscando fazer algo bom. Porque antes de dançar aqui eu achava isso. Quando eu via os espetáculos da Mimulus... eu vi o De Carne... eu nunca dancei o “De Carne e Sonho”, mas eu vi ele 7 vezes. Todas as vezes que eu vi, eu me emocionei. Porque tem uma... uma... tem um [a entrevistada estala os dedos] diferente, sabe? Eu não sei o que é [a entrevistada estala os dedos novamente] isso [referindo-se ao estalo] que é diferente, mas é diferente [risos] de quando eu vejo outros espetáculos de Dança de Salão. Tem muito tempo que eu não vejo espetáculos de Dança de Salão porque eu acabei ficando um pouco com preguiça [risos]. Mas é isso, porque a gente sempre quer ver alguma coisa que te desperte. E se desperta os profissionais para: “ah, não tenho que correr atrás” – não precisa ser igual. Porque eu acho que você não precisa ser igual, mas se você... eu acho que é referência. E eu acho que a Mimulus é referência.

## Anexo 5 - Transcrição da entrevista direcionada ao bailarino JMA.

**Entrevistadora (GM) - Primeiro eu gostaria de saber da sua formação em dança, como é a sua história com a dança, desde quando você começou.**

**JMA** - Desde pequena, eu sempre gostei muito, e minha mãe, como... Eu era do interior, de Itabira [cidade de Minas Gerais], e era comum na cidade: as meninas todas faziam *ballet*, os meninos todos faziam judô. E não era diferente para mim. Só que eu *adorava* [com ênfase] dança, e fui me sobressaindo. Eu era daquelas que ficava na primeira fila, que a professora colocava; sempre gostei muito, não faltava nenhuma aula. Eu chegava em casa, ficava treinando, mostrando para o meu pai, meu pai me dava umas dicas do caratê que ele tinha aprendido... Então, sempre, meus irmãos ficavam vendo televisão, eu ficava na sala dançando. Sempre gostei muito, queria ser ginasta. Meu sonho infantil era ser ginasta, eu ficava virando cambalhota... eu sempre gostei. Então, fiz *ballet* desde sempre, mas essa coisa de cidade de interior, nada sério, não. Quando eu vim para cá, para Belo Horizonte, que eu tinha 12 anos, fui para o colégio, normal... parei com a dança. Porque tinha mudado recentemente, ainda não tinha nenhuma escola. E os meus pais, através de um amigo em comum que já dançava, os meus pais começaram a fazer aula na Mimulus. Porque esse amigo falou que tinham aberto uma escola, que era uma metodologia nova, e tal. Meu pai veio com mamãe e eles começaram a adorar também a aula de Dança de Salão. Chegavam em casa da aula, arrastavam os móveis para praticar. Eu ficava olhando, mas meu pai não queria muito dançar comigo, não, queria mais saber da mamãe. Aí abriu uma turma de crianças e adolescentes aqui, isso foi em 1991. Aí meus pais chamaram os filhos, eu tenho mais dois irmãos, chamaram a gente para vir, junto com meu tio, com mais os filhos dos meus tios... então a gente veio. Era sexta-feira à tarde. Papai morava ainda no interior. Porque eu, mamãe com os filhos, viemos para BH [Belo Horizonte], meu pai ainda ficou em Itabira – por isso que tem essa coisa com o Espírito Santo [estado brasileiro], papai trabalhou na Vale [Companhia Vale do Rio Doce] muito tempo. Aí, papai chegava 6ª feira de Itabira, trazia a gente para a aula... vinha todo mundo fazer aula de dança junto, a família inteira. Acabava a aula, tinha baile. Então ficava todo mundo no baile, era uma delícia, porque era uma coisa bem familiar. Aí eu via eles dançando, comecei a fazer aula, comecei a fazer aula particular... Aí, na minha primeira aula, meu professor me chamou para dançar com ele – eu tinha facilidade. Comecei a dançar e a coisa foi assim... meio... não foi, nem muito, uma coisa planejada. A coisa foi acontecendo, foi muito... muito rápido eu já estava dando aula, sem perceber; muito rápido eu já estava apresentando nos bailinhos que começaram a... Esses bailinhos que eles faziam toda semana, que era mais uma prática, começou a ter – você já deve ter escutado essa história –, começou a ter umas apresentações [sic] de professor da escola. Só que essa apresentação, foi o que eu acho que fez a diferença para a Mimulus. Porque as apresentações que a gente via em todo lugar, eram as apresentações de Dança de Salão normal, samba com aquela mesma roupa, e tal. Aqui começou a ter uma coisa diferente. Até o meu pai e essa turma que era o meu tio e uma turma das crianças... Acabou que virou uma coisa social muito forte o ambiente aqui da Mimulus. Aí meu pai juntou com esse amigo que trouxe ele para cá, que era o Ronaldo Cachaça, eles se encontravam e, acho que foi no primeiro aniversário da Mimulus, eles começaram a... eles queriam fazer uma homenagem.

**GM - Vocês começaram a fazer aula aqui bem quando abriu, então?**

**JMA** - Bem quando abriu. Porque esse amigo do meu pai era amigo da Baby de antes de existir a Mimulus, do Primeiro Passo ainda, que foi a primeira escola da Baby. Então ele já dançava, era da Gafieira antiga, do pessoal das antigas da Gafieira. Então, eles, essa turminha que se

formou aqui, de alunos daqui, esse amigo do meu pai, Ronaldo Cachaça, meu pai, meu tio e mais alguns amigos, no primeiro aniversário eles se reuniram e falaram assim: “vamos fazer uma homenagem no baile, lá uma hora. A gente vai chegar no baile e vamos fazer”, e começaram a fazer uma paródia. Começaram a imitar os professores daqui, a minha mãe imitou a Baby, que ela sempre apresentava, mamãe apresentava igual a Baby, enfim... e fizeram um número cômico: meu pai, meu tio, essa velharada *[sic]* toda, a gente até participava também do show. Eu acho que isso foi legal porque depois eles começaram a fazer outras interferências assim, de humor, na Mimulus. Isso foi meio que contagiando a coisa do humor aqui. Aí as apresentações aqui começaram a ficar mais diferentes, o Jomar também começou a incorporar o humor nas coreografias e começou a elaborar mais as coreografias, começou a viajar para estudar, então ia para Cuba aprender a salsa, ia para o Rio aprender... Para se inteirar, se atualizar em relação a tudo que estava acontecendo na dança. E a coisa foi se desenvolvendo, e logo eu também fui fazendo parte. E esses bailinhos que havia aqui começaram a fazer sucesso, porque a gente começou a ficar mais preocupado, então tinha um certo diferencial em relação à criação coreográfica. Desde já havia uma preocupação em ter luz, em ter figurino... era uma coisa que a gente não via antes. Isso foi se desenvolvendo, se desenvolvendo, até se formar a companhia. Nisso eu já estava dançando com o Jomar. Ele teve outras parceiras, a própria Kina, que foi fundadora, que era a namorada dele, que abriu a Mimulus com ele, e foram meus primeiros professores. Em 91 eu entrei aqui, em noventa e... eu... quando é que eu dancei com o Jomar? Acho que eu comecei a dançar com o Jomar em 93. Foi pouquíssimo tempo. E a gente dançou junto desde então. A gente fez... ah, não! Acho que foi 94, a gente fez 20 anos ano passado. Foi isso. 20 anos de parceria. Muito tempo. Aí, foi assim que aconteceu. Então foi uma coisa meio que sem querer, aquela coisa foi acontecendo e quando eu vi, eu já estava muito envolvida. Porque começou com essa coisa da família, então era muito legal, porque vinha a família. Mas, depois a família foi deixando de vir, eu continuei e estou até hoje. Vinte... eh... desde 91 eu que estou na Mimulus, 20 com o Jomar, ou seja, muitos anos aqui, né.

**GM - Você já respondeu a próxima pergunta que é: o que fez você querer entrar na companhia...**

**JMA -** Aa verdade eu e a companhia, a gente começou junto. Porque quando a companhia começou...

**GM - Como foi o início da companhia?**

**JMA -** Como que começou?

**GM - É.**

**JMA -** Esses bailinhos que havia aqui, no final do mês, que pegava alguns professores da escola, e essa turminha de crianças que abriu... Nessa época a gente começou a fazer apresentaçõzinha *[sic]* da turminha, e havia umas criancinhas que adoravam, então começou a virar um grupinho – totalmente amador, de criança que tinha 10 anos. O Rodriguinho [Rodrigo de Castro] entrou também nessa época. O Rodriguinho foi meu aluno, tinha 10 anos, ele era assim ó [mostrando uma altura de mais ou menos 1m]. Mas na minha época eu era aluna, e eu tinha mais ou menos essa idade, eu tinha, sei lá, 13 anos, uma coisa assim. Aí eles chamavam a gente pra fazer parte desse baile, então a gente vinha, arrumava um horário para ensaiar rapidinho durante a semana. Depois começaram a tentar estipular um horário de ensaio, então começou a ter um horário de ensaio regular. Porque todo mês, ou toda semana, não sei de quanto em quanto tempo, tinha o baile e a gente tinha que apresentar. A gente ficava elaborando as coreografias, enfim, aí virou a companhia.

**GM - Foi crescendo?**

**JMA** - Foi aumentando, aumentando, até que o marco foi um espetáculo mesmo. Porque até então era coisa para cá, a gente viajava para o interior, às vezes, fazia uma pequena coisa. Mas o marco mesmo foi, acho que em 2000, o primeiro espetáculo que a gente fez para o teatro. Foi aí que meio que formalizou a companhia mesmo.

**GM - Qual foi o espetáculo?**

**JMA** - Foi o Bagagem

**GM - Como foi? Como surgiu a vontade de fazer um espetáculo para o teatro?**

**JMA** - Eu não sei exatamente. A gente já fazia umas coisas, mas era meio que uma colagem de números, não tinha um contexto, não tinha um conceito, não tinha uma ideia por trás. Pegava, por exemplo, uma salsa, um samba, um tango, etc., e misturava, formando um *show*. O “Bagagem”, que foi o primeiro, ainda foi um pouco assim, mas chamou-se um cara que era na época, eu não lembro se era ator, cantor, bailarino, mas ele tinha mais experiência e deu uma assessoria cênica. Ele deu uma costurada nas coisas. Aí tinha a coisa da bagagem que, na verdade, era sobre a nossa bagagem dos tantos anos de existência até então, tudo que a gente tinha feito. Era como se fosse um... *best of*, sabe? A gente pegou coreografias que já tinha há muito tempo e apresentou nesse espetáculo. Outras, a gente criou para o espetáculo, mas foi mostrando uma coisa da nossa bagagem, mesmo, da nossa linguagem, da nossa história. Mas era ainda uma coisa solta, que a gente linkava [*sic*] um pouco com uma história, com as malas – a gente usava muita mala. Mas, enfim, conceito em si, era fraco. Era ainda um... uma coisa... é, foi o primeiro. O segundo já foi muito mais ligado, realmente. Aí preocupou-se em ter uma trilha. Foi até difícil na época, que era... falava só de amor, e era trilha brasileira, cantada.

**GM - Qual era o espetáculo?**

**JMA** - Era o “E esse alguém sabe quem”, ele já era realmente muito... você via que ele tinha um conteúdo maior, ele tinha mais ligação, apesar de ainda ser um pouco... querendo ou não, ainda era muito Dança de Salão. Cada vez isso foi mudando mais. Aí foi “E esse alguém Sabe Quem”, depois foi o “De Carne e Sonho”, que foi um espetáculo que, para mim, foi o mais bonito. Era um espetáculo de tango com um quinteto ao vivo, e eram só três casais. Era um espetáculo mais denso, e era muito bonito porque a música ao vivo dava um... nossa... cada espetáculo era único: uma vez um músico tocava mais rápido, outra vez mais lento, ou um músico errava um dia... Então era mais... sei lá, ele era mais denso, mais forte. Eu acho super bonito tango. Aí, teve o... que foi até uma época que... No “E esse alguém Sabe Quem”, a companhia deu uma esvaziada nessa época. Porque as crianças que estavam desde o início ficaram até então, aí começaram a querer faculdade, ter os problemas deles. Saiu um monte de gente, a companhia estava menorzinha. A gente fez o “De Carne e Sonho” e acabou que o Jomar se machucou. Na correria de arrumar substituto para o Jomar nas apresentações que a gente tinha marcado, alguns ex-integrantes dessa época, de quando eles eram crianças, voltaram. Pessoas que tinham saído voltaram. Aí, deu uma realimentada na companhia que voltou a ser uma companhia das antigas, mesmo. Aí, a gente montou o “Do Lado Esquerdo de Quem Sobe”, que também é incrível. Que é o samba, muito pra cima, com a trilha do Yamandu, também. Então, esse também é bem redondinho em termos de espetáculo. Com toda a concepção de cenário e luz, que é tudo feito junto; o figurino foi do Ronaldo Fraga... Então as coreografias também. Essa companhia estava muito afiada nessa época, porque era essa companhia que tinha voltado, a gente tinha muito costume de trabalhar junto. Então foi um espetáculo super redondinho, muito legal. Depois veio “Dolores”, que também foi um outro marco, que foi inspirado em Almodóvar. Aí, várias coisas aconteceram no “Dolores”. O próprio nome que... é de dor! Aconteceram várias coisas de... de a companhia também, por outro momento, se desestruturar e sair um bocado de gente... e do pai do Jomar... falecer também,

poucos dias antes da estreia. A gente ia estreiar... acho que foi, não sei direito quantos dias foram... Não sei se o pai do Jomar morreu dez dias antes da estreia, ou se a missa de 7º dia foi 10 dias antes da estreia. Foi muito recente, sabe? Tanto, que foi um marco, porque quando o pai dele ficou doente, que foi de repente, a gente estava no processo de montagem, o pai dele de repente ficou doente e foi internado. Ficou no hospital, mal, e o Jomar abandonou os ensaios, porque ele e o pai tinham uma relação muito forte, ele ficou com o pai o tempo inteiro, e falou com a gente: “olha, não tem condição. Se vocês quiserem pegar o negócio para continuar, continua,” mas não tem condição”. Ele e a Baby ficaram por conta do João e deixaram por nossa conta aqui. Aí a gente pegou e: “não, vamos fazer e tal”, e foi muito legal, porque foi a coisa da equipe sem o Jomar e a Baby, pegamos figurino: “vamos resolver, vamos...”. Conseguimos, sem saber se o Jomar ia dançar ou não, outro bailarino entrou para substituir. A gente não sabia se ele ia entrar. Depois que o pai dele morreu, faltavam alguns dias para a estreia ainda, aí o Jomar veio com força total. Acho que ele veio se distrair na dança, não sei. Aí ele pegou também a reta final e coisas que a gente já tinha feito... na última hora deu tudo certo, mas foi super emocionante esse espetáculo, sabe? Foi bem forte. A própria criação também, todo mundo ficou muito envolvido na criação, todo mundo viu muitos filmes, todo mundo incorporou muito. A gente tinha reuniões para falar do tema, e as reuniões eram super polêmicas, o Almodóvar era polêmico. Então a gente viveu muito essa coisa dele de dor, de... foi... foi forte o “Dolores”. Depois do “Dolores” veio o ““Por um Fio””, que também é bem forte, que é, para mim, um espetáculo dos mais redondos que tem. Que foi um desafio maior, porque, até então, os espetáculos todos tinham essa coisa de amor, paixão, essa coisa que tem a ver com a Dança de Salão. E no ““Por um Fio”” a gente foi estudar o Artur Bispo do Rosário, que é um artista plástico que não tinha nada, ele era totalmente assexuado, ele era esquizofrênico, viveu num hospício. Então, a linguagem da Dança de Salão, aquelas caras de paixão, não iam caber para a gente nesse espetáculo. Então, a gente teve que buscar outros caminhos para a gente chegar no tema que a gente propôs. Foi um desafio também, a gente realmente chegou em outros lugares.

#### **GM - E como vocês fizeram no “Por um Fio”?**

**JMA** - A gente pega coisas da linguagem da Dança de Salão, por exemplo, tem o samba-rock, que é um estilo que a gente não conhece muito aqui, ele é muito de um gueto em São Paulo, que é o gueto do samba-rock. Igual existem esses bailes funk aqui, existem os lugares de samba-rock lá. E eles dançam muito, é uma coisa que eles não aprendem na escola, se passa de pai para filho, tipo forró, é uma coisa muito da cultura, mesmo, eles não falam os passos, no baile, o passo é do “fulano”, então ele faz o mais rápido possível para ninguém pegar. E o samba-rock trabalha todo o movimento de braço, são movimentos muito complexos. A salsa também tem isso, muito movimento de penteada... Como o Artur Bispo do Rosário tinha a coisa da costura, ele bordava, a gente achou isso muito relevante, porque tem muito a ver com a coisa do bordado, costura. Aí, inventamos, misturamos perna de tango com braço do samba-rock, que era o que a gente já vinha fazendo antes. Mas, como essa parte, na minha opinião, como essa coisa da Dança de Salão, e do amor, paixão ainda estarem muito ligados, então, quando a gente falava desse tema era fácil a Dança de Salão para gente, porque era muito fácil fazer uma pegada de tango em que você, colado com o par, faz uma cara de amor. Mas numa coisa do Bispo que não tinha nada a ver isso, então a gente realmente foi obrigado a buscar outros caminhos. Eu acho que isso foi legal, porque levou a gente para um outro lugar. A gente viu que existia outra vida, um outro tipo de movimento. Foi um marco o “Por um Fio”, porque acho que foi a ruptura maior com a Dança de Salão. Pelo próprio tema, a gente foi obrigado a ir para um outro lugar. O ““Por um Fio””, também em termos de cenário e figurino, eu acho ele bem redondo. A trilha também eu acho bem bonita, eu acho que ele também é um espetáculo



bem legal. Depois do “Por um Fio” veio o “Entre” que foi um espetáculo que, na minha opinião, eh... foi assim... não rolou, sabe? Foi um espetáculo que a gente estava buscando um tema, e aí no meio do negócio não estava acontecendo, a coisa não estava fluindo, a gente mudou o tema, depois a gente resolveu abandonar... Então ficou uma coisa que, assim, ele não tem muito... ele é muito superficial no meu ponto de vista. Porque eu acho que a questão da concepção coreográfica existe mais para alimentar o bailarino de intenção, do que para necessariamente a pessoa entender a historinha que ele está querendo contar, o que ele está querendo, qual que foi a inspiração do movimento dele. É mais para encher de significado. E o “Entre”, para mim, não teve muito isso, foi um espetáculo que aconteceu, mas, ele não é... ele não convence muito, para mim. Há algumas coreografias preciosas, muito bonitas, mas o todo dele, eu acho que não fecha. Depois do “Entre”, veio agora o “Pretérito Imperfeito”, que eu acho que a gente quis voltar. O “Entre” também foi uma coisa de duos, porque eram músicas americanas, das divas do jazz, mas você via que a gente não estava nem lá, nem cá. A gente... Por isso que chamava “Entre”. porque era Dança de Salão mas já meio misturado demais com o que a gente tinha feito no “Por um Fio”, contemporaneizando [sic] muito a Dança de Salão. Então o “Entre” ficou uma coisa nem lá, nem cá. No “Pretérito” a gente resolveu pegar mais a raiz, mesmo. Então a gente faz um bolerão simples, sem nada, não tem nada de firula, de braço, de inventar moda, puro. Um samba, também, um sambão rasgado. A gente tentou resgatar mesmo a Dança de Salão mais pura, mas também esse outro lado onde a gente chegou, uma mistura. Eu acho que ficou legal, porque deu uma equilibrada. Acho interessante a trilha também, por ser diferente do que normalmente a gente usa no salão, é muito piano, música clássica. E eu acho que ele tem esse significado para a gente, que é o significado das nossas memórias. A gente usou movimentos de coreografias nossas, é uma certa bagagem também que a gente usou, só que já com uma maturidade, depois de muitos anos já. A Mimulus fez 20 anos de história, né, então... O “Pretérito” tem isso também de, tipo, foi um processo que para mim, eu participei de longe, porque foi na época da minha gravidez. Eu engravidei meio sem saber, numa época que eu estava em plena forma, eu falei “nossa, não acredito que isso foi acontecer agora”, magrinha, forte, eu estava muito bem fisicamente, e aí interrompeu os meus planos, eu até continuei dançando normal, apresentando até os três meses, mas depois não tinha mais condição. Por um acidente que teve numa apresentação, eu acabei tendo que fazer uma apresentação às pressas na última hora, porque a Paulinha [Paula Pazos] machucou em cena. Eu estava grávida fazendo o som, acabei tendo que a substituir. Aí, como eu estava grávida, os meninos – agora voltando para o último espetáculo – eles já estavam em processo de criação, criando os movimentos – porque a gente sempre faz assim, independentemente de ter espetáculo ou não, a gente está sempre pesquisando, sempre descobrindo novos caminhos para as movimentações. Aí a gente vai formando um banco de movimentos, vamos praticando, vamos filmando, independente de pensar em ritmo ou estilo ou... Então, estava todo mundo nessa pesquisa e eu fora. O Jomar ensaiando com as minhas substitutas, porque havia umas apresentações que ele tinha que pegar, e o resto do pessoal montando coisa. Aí eu tive o neném, e quando eu voltei da licença eu peguei o começo da montagem, mas sem tanto... sem repertórios de movimentos. A gente teve pouquíssimo tempo para montar coisas, eu e o Jomar, as nossas partes. Apesar de eu ter sugerido tema lá de licença, de tentar participar mesmo longe, em termos físicos é diferente. Então, eu cheguei mais no final do processo, sem tanto tempo para pesquisa de movimento. Mas eu acho que o que eu participei, para mim foi muito bom, até por resgatar a Dança de Salão mesmo, pura, que eu acho que já estava fazendo falta.

**GM - Como vocês encaixam o tema nessas movimentações? Porque primeiro vocês fazem essa pesquisa de movimento independente, como você falou, então como vocês resolvem o tema e depois encaixam com os movimentos?**

**JMA** - Quando se resolve o tema a gente pesquisa muito, discute muito, conversa muito. Esse foi assim, a gente lia – porque a princípio eram as virtudes –, a gente lia, discutia e falava. E era memória, então a gente falava muito sobre as nossas histórias, sobre... Então, às vezes a gente pegava coisas que – e é muito curioso, porque parece mágica, mas a gente vê ligação no que a gente fez, com o tema. Às vezes é só dar uma certa... Como se fosse um retoque, no que a gente fez, em qualidade de movimento. Então, por exemplo, a gente estava falando muito de virtude, então virtude era uma coisa que... por exemplo, uma das virtudes era simplicidade, era virtude, era... aí eu não vou lembrar, mas remetia a uma coisa de leveza, alguma coisa... Por exemplo, o “Dolores”, que era uma coisa de Almodóvar, era uma muito passional, de força de... De pá [dando soco na própria mão]! Uma coisa de peso, de intensidade, de coisa esgrouvinhada. E já o “Pretérito”, a gente queria fazer uns movimentos mais leves, mais doces, e queria trabalhar muito o trio, trios, quartetos. Aí, a gente, por exemplo, movimentos circulares, porque a gente começou a falar de tempo, e a gente achava que tempo era uma coisa de ciclo, e o ciclo remetia a uma coisa redonda, a coisas pendulares. Então em vários momentos a gente coloca movimentos pendulares, ou movimentos que remetem a um pêndulo, ou movimentos circulares. Tanto, que há uma coreografia em que a gente fica só circulando, que inclusive é muito difícil. Às vezes nem faz tanto efeito, mas para nós, a nossa criação em si, foi assim: “nós vamos ficar fazendo uma coreografia em que a gente fica rodando o tempo inteiro”. Às vezes, quando a pessoa está vendo, ela nem se dá conta disso, e nem o quanto isso pode ser difícil para a gente. Mas, enfim, foi o caminho que a gente conseguiu para chegar em tal movimento. Então, a gente vai encaixando coisas que a gente já tinha: “vamos colocar isso circular”, e aí a gente adapta. Ou: “isso aqui que era assim, vamos pensar numa coisa mais leve”. Então, a gente tenta usar o que a gente fez, existem coisas que não dá pra aproveitar, porque realmente não combina, a gente descarta, guarda, continua no banco de imagem para futuramente, se for o caso, a gente usar. Aí, a gente vai adaptando, e é muito curioso como as coisas vão se encaixando no meio do processo, isso é o mais incrível do processo. Como eu já vivi vários, é aquilo: como que no 1º mês você vê a coisa de um jeito, e no final a coisa se transformou para virar o produto final. Isso que é a coisa interessante. Como que as coisas vão chegando nos seus lugares. A gente deixa muito isso acontecer. A gente não coreografa assim nesse tempo 7 a gente vai fazer o movim... não, a gente cria a movimentação e vai dançando na música várias vezes, deixando que o próprio movimento vá encontrando o momento dele na música.

### **GM – Como é a participação dos bailarinos no processo de composição coreográfica na Mimulus?**

**JMA** - Isso é um problema, assim, bailarinos que saem e ficam exigindo. Porque aqui, o papel do Jomar não é o papel de coreógrafo em que ele vai falar todos os movimentos. Não, ele dirige. O papel dele é como diretor. Ele não é coreógrafo, ele fala: “eu quero que vocês criem uma movimentação de trio, com a qualidade de movimento x, ou com uma dinâmica y, etc.”. Então todos os bailarinos desenvolvem as sequências de movimentos, todo mundo participa do processo, e o que ele vai fazer é dirigir. Ele pega o que foi válido, do que todo mundo criou, e aproveita ou não, ou seja, ele decide o que vai ser usado ou não, o que que serve ou não. Ele é muito aberto a sugestões sempre, o tempo inteiro. Ele não é o coreógrafo desde há muito tempo. Desde... praticamente todos esses espetáculos aí foram esse mesmo processo, o último que ele assinou a coreografia foi o “De Carne e Sonho”, mas mesmo assim, nunca foi assim. Até porque, como é uma dança a dois, quando ele coreografa o casal, os dois propõem, o homem e a mulher. Não é só o homem ou só a mulher, a coisa acontece porque estão os dois ali. Então, aqui acontece dessa maneira, ele dirige. Ele propõe o que ele quer, mais ou menos o tipo de espírito. Também, às vezes, ele fala assim “dança aí”, aí cada um vai achar uma coisa e em

cima do que foi criado ele já pensa “ah, com isso a gente pode fazer isso”. Então ele é o que monta, ele é o que organiza, o que pensa, o que faz acontecer, é o que pega tudo do povo do cenário e liga, e consegue ir fechando as coisas. O papel dele aqui com a gente é mais isso. Ele trabalha com outras companhias também, e é mais ou menos assim também.

**GM - Vocês todos participam inclusive em relação concepção do tema?**

**JMA** – Sim, todos. Ele sempre pede sugestão, ele sempre foi muito aberto e ele fala assim “você têm um monte de ideia ótima, mas e aí, como é que concretiza isso? Esse negócio de só... dessas viagens que vocês têm aí não adianta, não, eu quero ver o negócio concretizado. Como é que você vai botar essa viagem que você falou em movimento?”. Porque o papel dele é esse, ele concretiza as ideias. Ele é sempre aberto, mas falava isso “oh, gente não adianta só ideia, não. Como é que vai transformar isso num movimento, ou num cenário, em alguma coisa? Como é que você quer dizer isso? Como é que vai dizer?”. Então, é meio assim.

**GM - Eu queria que você fizesse uma comparação com as outras abordagens de Dança de Salão no palco, como os outros grupos, as outras escolas levam a Dança de Salão para o palco. Eu queria que você desse uma opinião sobre eles, sobre as diferenças.**

**JMA** - Eu acho que a diferença que tem basicamente, foi que a intenção da Mimulus, desde essa época dos bailinhos aqui, era de se fazer algo diferente mesmo, eu acho, com mais compromisso estético. E não simplesmente uma coisa qualquer, assim, tipo só uma dancinha. Então eu acho que isso foi... Teve... tinha um cuidado, tinha preocupações que a gente às vezes não via, e isso acabou levando uma coisa mais para um lado artístico, eu acho. De querer mostrar, de querer ser mais profundo um pouco, porque uma coisa que eu vejo de Dança de Salão no geral, é muito uma demonstração de técnica, não... Por exemplo, as pessoas que dançam salsa, elas querem mostrar quantos giros elas são capazes de fazer em menos segundos, ou quantas cambalhotas que o cara joga a mulher. É uma coisa assim, muito assim, de virtuosismo, de mostrar a técnica mesmo, mas se tivesse uma coisa assim "eu tô querendo convencer você de como eu sou bom nisso que eu faço". Então é aquela coisa, tipo assim, dá o girinho, olha pro público e ri pedindo aplauso. Uma coisa assim, uma coisa de demonstração de técnica. Eu acho mais isso. E o que eu acho que a Mimulus fez de diferente é isso, extrapolou um pouco a técnica pra chegar num outro tipo de... Não é assim... É entretenimento porque as pessoas vão assistir o show, mas é um entretenimento talvez que toque mais, assim, sabe? Acho que a Mimulus, que pelo... Quando a gente acha bom, é quando as pessoas se sentem tocadas, ou seja, como se fosse uma obra de arte, quando diz alguma coisa pra alguém, no sentido de comunicar mesmo, no sentido de fazer a pessoa se identificar ou não, mas de alguma forma afetar ela mais profundamente, e que não simplesmente assim "nossa eu vi aquela dancinha ali, o cara dá mil piruetas mas, assim, fica só nisso, sabe?" ou então não: "nossa eu vi uma dança tão bonita, tão densa, tão profunda, fiquei tão tocado", a gente quer é isso. Então eu acho que esse é... que é uma das principais diferenças. A gente quer chegar um pouquinho mais profundo, e não simplesmente na técnica.

**GM - Você acha que essa proposta da Mimulus de transpor a Dança de Salão para o palco influencia outros profissionais de Dança de Salão? Como?**

**JMA** - Eu acho que sim. No sentido de ver que é viável, ou seja, a Dança de Salão é uma técnica de dança como outras, como *ballet*, jazz, e como elas, você pode usa-la para fazer. E quem tem interesse em trabalhar a dança desse jeito, vê que é viável. Tanto que a gente tem ex-bailarinos que formaram as suas companhias, que tentam. Há outras companhias no Brasil que com certeza foram influenciadas, sim, e que tentam fazer o seu trabalho. Eu acho que o diferencial da Mimulus é que a gente, com isso – não foi uma coisa que a gente quis, mas o

processo da nossa história acabou fazendo com que a gente desenvolvesse uma linguagem que é nossa. Isso, talvez, seja legal para as pessoas verem que é possível desenvolver as linguagens delas. Eu não acho que seria legal, ou que seria o objetivo, fazer a mesma coisa que a gente faz. Acho que cada um tinha que achar a sua praia. Mas pelo menos abriu um caminho. Então eu acho que influencia, sim.

**GM - Os críticos chamam a proposta da Mimulus de Dança de Salão Contemporânea. Você concorda com essa denominação? Por que, na sua opinião, eles usam a expressão contemporânea?**

**JMA -** É estranho, assim, sempre que você vai por nome, é complicado, porque você limita muito. Então eu acho difícil. Porque, se for pensar que Dança de Salão é para o salão, e a gente está fazendo uma coisa que já não está mais no salão, poderia não ser, poderia estar errado esse termo. Mas a nossa base é Dança de Salão, então, por mais que a gente não faça ela no salão, a nossa base de movimento é ela, sempre vai ser ela, porque ela que está no nosso corpo, então, aí seria certo contemporâneo. Eu acho que contemporâneo, porque é o nosso tempo, foi uma linguagem criada agora, e eu acho que não tem problema. Mas eu fico um pouco incomodada com contemporâneo no sentido, como se fosse se o contemporâneo... fosse uma coisa meio... essa coisa mesmo, de dança contemporânea hermética demais, sabe? Aquele contemporâneo muito de viagem e tal. Mas contemporâneo de tempo mesmo, tipo, uma coisa que está sendo feita agora. Esse da viagem é um pouco, por um lado pode até levar a gente mais para perto dele, nesse sentido de a gente ter um pouco mais dessa preocupação de pesquisa. Mas não sei, eu acho difícil. Eu acho que pode ser, mas pode ter outros títulos também. Eu acho que fechar numa denominação assim, é difícil. Não sei como que poderia ser esse nome. É a dança da Mimulus, sei lá, a dança que a gente criou.

**GM - Como você definiria Dança de Salão? Quais características você apontaria para delimitar essa dança?**

**JMA -** Eu acho que é a dança a dois, social. Que o objetivo é uma coisa de curtidão, de desfrute do casal. Eu vejo a Dança de Salão... Assim, para se dançar no salão, o que eu, por exemplo, como professora, tento ensinar, é isso. Como é uma dança a dois no salão, tudo isso tem que ser respeitado: você não está dançando sozinho, você está dançando com a sua parceira; e vocês não estão dançando sozinhos no mundo, vocês estão dançando num salão que tem todo um universo que tem que ser respeitado também; e a música também. Também não adianta ficar fechado nesse universo da parceira ou do salão e esquecer a música. Tem que fazer esse *link*. Eu acho que a dança é isso, eu acho que a dança é você se expressar, e numa música. Poderia não ter, mas acho que dança, a maior parte tem música, apesar de eu poder dançar no silêncio também. Eu acho que é isso, é você tentar se expressar na música e com um outro corpo ali. Mas existe uma linguagem, então eu não posso me expressar livremente, porque as danças todas que a gente dança têm uma estrutura que a gente tem que respeitar, a gente tem que aprender essa estrutura primeiro para depois a gente desestruturar ela, para poder realmente fazer ter essa coisa do desfrute. Mas realmente tem que entender essa coisa, como que funciona o mecanismo dos passos, da condução. E está tudo ligado, tudo isso, àquele lugar ali do baile. Apesar que hoje a gente ensina isso, mas a maioria das pessoas dançam na aula só, quase não vão em baile.

**GM - Eu queria que você me falasse o que você acha que é dança contemporânea, quais são as características dessa dança, na sua opinião?**

**JMA -** A dança contemporânea, no geral, deveria ser a dança que é feita hoje, mas a gente sabe que... eu nem sei qual é a característica, mas o que eu vejo é que é uma dança muito livre e que

tudo pode ser feito. Tipo, a gente vê essas coisas em que a pessoa fica lá se estrebuchando e chama aquilo de dança. Tudo bem, é dança contemporânea, ou seja, é o que ela quis fazer ali, ela quis expressar daquele jeito dela. Então, é a dança em que tudo pode. Não sei, é uma coisa meio livre demais. Acho que é um pouco isso. Porque, para dançar, a gente tem que fazer muita aula, *ballet* clássico tem que fazer muita aula, para a Dança de Salão... para a dança contemporânea, algumas sim, mas existem outras que você fala assim: “gente, mas será que essa pessoa faz aula?”, porque aquela dança, fica parado, babando, umas coisas assim. Mas eu acho que é isso.

**GM - Você acha que tem alguma coisa da dança contemporânea na que vocês apresentam?**

**JMA -** Acho que tem. Eu acho que... acho que tem. A gente trabalha com professores de dança contemporânea já há algum tempo, mas eu não sei, eu acho que... não sei exatamente. Porque a Dança de Salão, os gêneros que a gente tem, por exemplo, o tango tem uma coisa muito de perna, a salsa tem uma coisa muito de braço, o zouk tem uma coisa muito de tronco. A nossa linguagem é isso, a gente usa isso para os movimentos, e é uma coisa que a gente meio que não consegue mover muito sozinho, porque a gente está acostumado a dançar com par. Quando a gente solta um do outro, a gente fica totalmente perdido, isso é uma coisa que eu acho diferente. Porque, no nosso caso, se fosse uma dança contemporânea a dois, poderia ser o que a gente faz. Então, como a gente estava falando, Dança de Salão ser os dois, de ter um homem e uma mulher. Enfim, a coisa também, em termos de nomenclatura, começa... eu não sei, assim, é complexo... é complexo, eu... eu acho que para a gente... assim, como a gente acha a linguagem contemporânea mais essas coisas de expressar o corpo em movimentos simples, em movimentos neutros, que a gente acha... Por exemplo, o *ballet*, aquela coisa muito cheia de linhas, muito esticar, e tal. A dança contemporânea às vezes trabalha uma coisa mais relaxada, mais neutra, mais orgânica. E a gente procura chegar muito nisso, mais do que nas coisas pontinhas, retinhas do balé, por exemplo. Então, não sei, isso poderia ser uma coisa... talvez a gente busque um pouco dessa liberdade também, que a dança contemporânea tem. Justamente para gente não sentir culpa nenhuma de mexer em tudo e transformar um passo de tango numa outra coisa. Ou seja, a gente precisa também dessa licença poética. Então acho que talvez seja um pouco isso, a gente queira um pouco isso também, ter mais liberdade e ter mais neutralidade, mais naturalidade, mesmo, não sei. Achei difícil essa pergunta.

**GM - O que que você acha que o Jomar Mesquita e a Mimulus Companhia de Dança trazem de contribuição para a cena atual da Dança de Salão?**

**JMA -** Eu acho que a contribuição é muito legal. Eu acho que é isso, em ter chegado num lugar diferente, em ter chegado em algum lugar. Porque, querendo ou não, são mais de 20 anos, e é difícil aqui, muito difícil viver disso. Então a gente insiste, insiste, insiste. Então, é muito legal, porque a gente já tem uma história, a gente desenvolveu um jeito de dançar, acho isso muito legal. E chegar a algum lugar que seja diferente, também, ou seja, que seja assim... ah, não é igual a todo mundo. Então eu acho válido nesse sentido.

## **Anexo 6 – Transcrição da entrevista direcionada ao bailarino MB.**

**Entrevistadora (GM) – Eu queria começar sabendo da sua formação em dança, como é sua história com a dança**

**MB -** De forma prática, vamos dizer assim, né?

**GM - Não, tudo que envolve a dança, como você entrou na dança...**

**MB –** Tá. Eu sou formado em educação física pela universidade federal daqui [Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG]. Eu entrei em 2004 e foi lá que eu conheci a dança. Em 2004 eu fiz minha primeira aula de dança, que foi nos projetos de extensão da faculdade. Aí, no segundo período, eu tive uma disciplina obrigatória que se chamava “Danças folclóricas brasileiras”, e lá eu conheci um grupo chamado Sarandeiros, que começou como um projeto de extensão para a universidade, deu início a um grupo que hoje tem mais de 30 anos. Nesse ano teve uma audição para esse grupo e eu resolvi fazer, muito incentivado pelo diretor do grupo, que era o professor da disciplina. Então eu entrei para esse grupo, e aí começou minha carreira já como bailarino, porque eu comecei a investir muito. Aí eu tive minhas primeiras aulas de clássico, minhas primeiras aulas de contemporâneo, por volta do ano de 2004/2005.

**GM - Dentro desse projeto, ou você que buscou essas aulas?**

**MB -** Tinha dentro dos projetos, mas eu também buscava essas aulas. Comecei a investir na minha formação como bailarino. A Mimulus eu conheci em 2007 exatamente nessa apresentação que a gente vai fazer nesse final de semana, na Campanha [Campanha de Popularização do Teatro e da Dança em Belo Horizonte] de 2007. Conheci a Mimulus e me apaixonei, vim para cá no ano de 2007 mesmo, para fazer aula e realmente tentar objetivar a escola e a companhia como minha formação. Quando foi em 2008, 2 bailarinos saem e eu fui chamado então para ser estagiário da companhia. Em 2007 é a primeira formação do Grupo Experimental, eu entrei nessa primeira formação. Então, 2008 eu começo a estagiar. Em 2009 saem mais 2 bailarinos e eu começo então a compor os 8 bailarinos que dançam aí. Aí, participei do processo de criação do espetáculo “Por um Fio”, que foi em 2009. Em 2010 eu fui indicado como bailarino revelação por esse espetáculo, aqui em Belo Horizonte, pelo prêmio Usiminas Simpar de Artes Cênicas. Em 2012 estreia o “Entre”, com o processo de criação também onde eu participei. Aí em 2011 eu abandono a companhia por um período, para fazer o meu mestrado, que é estudar o processo de profissionalização da dança cênica em Belo Horizonte a partir da trajetória do Grupo Corpo, exatamente para pensar que lugar nós estamos hoje. Porque que nós estamos nesse lugar hoje, em termos burocráticos, administrativos, financeiros, por lei. E retorno então – eu defendo a dissertação em 2013, e retorno para companhia em 2013 mesmo, 2013/2014 e estou até hoje. Eu formei no curso de educação física em 2008, foi o ano que, realmente, que coincidiu com a minha entrada como estagiário na companhia. Foi o ano que eu formei na licenciatura. Então é isso, eu sempre falo dessas minhas duas formações, dessa minha formação como bailarino nos palcos, no dia-a-dia, na rotina de bailarino, fazendo aulas, se preparando, e também considero essa formação acadêmica, que tem por trás a minha monografia de conclusão de curso – a educação física tem um principal congresso “Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte”, então foi uma análise dos anais, de tudo que foi publicado sobre dança desde 2001 até o ano, na época, 2007. Ficou uma monografia bem extensa, bem interessante, onde eu faço análise dos trabalhos que dissertavam sobre a dança, falavam sobre a dança. Então é isso, tem também essa formação do lado acadêmico.

**GM - Eu queria saber sobre os processos de composição coreográfica da Mimulus, os que você participou: como foi, as características do processo, quais são as estratégias que são usadas para compor os movimentos...**

**MB -** De uma forma geral o processo de criação aqui parte de um ponto inicial, que é a criação de movimentos livres, que serão encaixados numa música aleatória. Com isso se forma uma primeira coreografia. A preocupação na criação desses movimentos é partir de uma base de danças a dois, e aí não me refiro a nenhuma específica, é o meu pensamento, não me refiro ao tango, não me refiro ao samba, não me refiro a nenhuma delas. Me refiro ao abraço talvez. Àquela posição do abraço e o que, então, as liberdades do movimento do abraço, das pernas, podem nos fornecer enquanto movimento. A escolha desses movimentos vai por gosto, vai por uma negociação com a pessoa que está com você. Então são compostos esses movimentos, escutamos uma música e encaixamos esses movimentos em sequências junto com a música, para aquela coisa compor esse início desse processo de criação. Feito esse material, o restante que fica, porque normalmente se sobra mais movimentos, são guardados, porque provavelmente vão ser usados em outras músicas. Dentro desse processo de criação coletiva, que é então feito isso, a companhia entra, então, num momento de... o “Por um Fio” foi de um jeito, o “Entre” foi de outro, mas de uma forma geral, eu diria que a companhia entra num foco de um caminho, assim: “onde vamos percorrer?”. No “Por um Fio” o caminho foi mais foi mais cercado, onde eu prefiro trabalhar, inclusive. Desde o início, já muito bem definido, era a trajetória do Arthur Bispo do Rosário, suas obras artísticas, e sua vida construída aqui na Terra. Esse caminho era estreito, era um caminho... as bifurcações que existiam e os caminhos paralelos, todos nos levavam a pensar naquilo ali, o que ele era e o que ele trouxe. Então foi o estudo realmente da biografia dele, das obras, visitamos e tudo mais. No “Entre” já não existiu isso, o que me cercava eram as músicas, era uma trilha sonora, que tinha uma composição... ela tinha uma composição que compunha como um todo. Existia um universo em que a gente estava tentando nos encontrar – a companhia –, nos encontrar enquanto definição. De onde nós somos? Dança contemporânea? Dança de Salão? Então eu acho que aquela plataforma ali no meio, e aquela plataforma ali em suspenso, e aquele movimento das duas, traziam para nós esse universo de uma transição. Eu acho que a gente vivia numa transição, então era uma coisa que a gente tocava e aquilo ruía de alguma forma, mas ao mesmo tempo a gente ia conquistando aquele espaço. Eu acho que é isso, que a companhia conseguiu, eu acho que o “Entre” mostra bem isso. Mas eu acho que o “Entre” peca nesse processo de composição coreográfica, da companhia não ter achado isso antes, porque se achasse isso antes isso poderia ter influenciado diretamente, até mesmo na composição dos movimentos, de uma forma mais fidedigna, como foi o “Por um Fio”. O espetáculo, acho que ele seria visto... acho que ele não teria tanto buraco, não buraco no sentido ruim, mas buraco porque muitas vezes a gente dançou e que não sabe onde está. E o processo de composição, para mim, ele é um processo que ele deve ser assim, o movimento, para mim, ele não é um movimento pelo movimento. O movimento, ele é um movimento a partir de um sentido, ele tem que alcançar um sentido. Se isso vai ser como foi no “Por um Fio”, do sentido vir primeiro, ou o sentido vir depois, isso não tem uma regra, isso aí o processo de criação que leva essa composição coreográfica a acontecer. Mas eu acho que o “Entre” perde nesse ponto, exatamente porque depois que a gente foi descobrindo que o “Entre” poderia nos levar para esse lado. Talvez se a gente tivesse pensado nisso antes, uma preparação, além do movimento, a de interpretação teatral, poderia ter sido feita para que nós bailarinos conseguíssemos passar isso para o público. O público, acho que ele sente um pouquinho isso, mas eu acho que não é tanto como poderia. Acho que o processo de criação do “Entre”, é um processo de criação muito repetitivo nesse sentido, porque como os movimentos foram feitos pelo movimento, as coreografias guardam somente as características dos bailarinos, o que já diferencia muito. Eu acho que um ponto positivo do processo de criação da

Mimulus ser coletivo, é que você pega o Corpo por exemplo, o Grupo Corpo tem uma identidade de movimento, o que também não é ruim, mas você pega 37/38 anos de existência, você já começa a receber e até aceitar certas críticas. Por isso, aqui eu tenho certeza que esse tempo vai demorar muito mais, depende da rotatividade. Chegam corpos diferentes que vão produzir coisas diferentes, então essa criação coletiva aqui é muito interessante por isso, mas essas coreografias elas se diferenciam por si só. Por isso no “Por um Fio”, por exemplo, existem vários elementos que entram na composição coreográfica que mudam, além das características dos bailarinos. Então o “Entre” se resguardou por isso. É um espetáculo que a composição coreográfica e o todo do espetáculo foi visto mais em duos, duos isolados, músicas maravilhosas, um universo que se tenta conquistar no início, que é um universo em que nós pretendemos estar, mas ainda não estamos – a companhia – e que depois, em uma segunda parte do espetáculo, os duos se permanecem, e por isso que eu acho que é bem repetitivo, porque permanece a ideia dos duos, mas é um espaço que já se conquista, então tudo se mistura, a companhia dança junto, essa composição coreográfica é feita de uma forma mais em conjunto, que não sejam mais esses números espalhados. O “Por um Fio” já acho uma coisa mais constante, mais junta. E é isso, quando é os duos ficam guardados aos duos, às duas pessoas, quando a criação é coletiva, é coletiva ... é uma coreografia que estão todos nós, são movimentos de todos ao mesmo tempo que vão sendo encaixados e depois vão ser colocados na música.

**GM - Então os bailarinos participam desse processo de composição coreográfica?**

**MB -** Participam efetivamente.

**GM - Qual é a função do Jomar então?**

**MB -** O Jomar ele exerce uma função de direção, da seguinte forma: a coreografia é apresentada para ele pronta, ou então até mesmo nesse processo dela ficar pronta existem dúvidas, que são perguntadas para ele. O que ele faz é definir. Eu disse duas situações: se existem dúvidas durante o processo de criação dessa coreografia, ele define essas dúvidas, fala “vai por este caminho, ou vai por aquele outro caminho”. Quando a coreografia está pronta e é apresentada para ele, o que ele define é: “tira isso, coloque outra coisa, mude este movimento, mude a dinâmica daquele movimento”. Então ele assume esse papel de direção coreográfica, de apontar, definir, dialogar, direcionar o que já vem pronto.

**GM - Eu queria que você me falasse agora sobre as outras abordagens de Dança de Salão no palco. Sobre os outros grupos, as outras escolas que levam Dança de Salão para o palco, o que você acha. E fizesse uma comparação com a proposta da Mimulus.**

**MB -** Eu gosto, assim, eu... Porque, historicamente, a Dança de Salão tem um... Tem um “quê” de brega, né? Mas eu não falo brega... eu falo pelas gafieiras e tudo mais. Mas o brega nem sempre ele é... Nem sempre ele é ruim, não. Existem bregas muito bons. E os espetáculos da Mimulus são recheados de coisas bregas, né? O “Pretérito” mesmo, é um que é recheado de coisas bregas. Mas são bregas interessantes, assim e... E eu acho que as... essa composição das coreografias desses outros grupos, elas pecam nesse sentido assim de querer... Primeiro, se se leva exatamente o salão para o palco, tem que tomar um cuidado com esse refinamento, desse aspecto do brega, e do aspecto mesmo de movimento. Mas pode se levar, sim, lá, fazer o... no caso do samba, o ganchinho redondo, o puladinho e etc., pode-se fazer, não tem problema nenhum. Mas se você está num palco, você está num lugar diferente, você está num lugar que te possibilita uma outra interpretação, uma outra visão, que no caso é uma visão, uma questão artística, né? E aí é um outro ponto que os grupos costumam pecar, porque acham que também podem fazer tudo... que pode fazer tudo e o diferente é que é o interessante, mas aí também existe essa questão: qual é este lugar do diferente? O diferente bom? O diferente ruim? Então



existe esse momento em que: então como saber onde estar o bom, onde estar o ruim? Eu acho que não, eu acho que isso é o artista, eu acho que isso é o olhar do artista, é a interpretação do artista é... enfim, é o que ele está querendo mostrar ali. Então, hoje no Brasil, o desenvolvimento disso que eu estou falando, caminha para um sentido bom. Eu vejo um caminho produtivo para esse campo. Mas muita coisa precisa ser ainda refinada, principalmente no sentido de formação. As pessoas precisam se formar mais, as pessoas precisam ler mais, estudar mais, as pessoas precisam dançar mais, as pessoas precisam praticar mais. Mas eu vejo boa trajetória para esses novos grupos. O sul do Brasil trás coisas muito interessantes hoje, principalmente Florianópolis. Eles já estão... acho que eles estão avançados nesse sentido, nessa visão artística, nesse bom gosto do diferente ser algo diferente interessante, em que o brega participa, mas participa de uma forma também interessante. São Paulo tem muitos trabalhos legais. Mas tirando outros grupos e outras regiões, eu vejo ainda um desenvolvimento para ser feito. Mas eu acho que um caminho já está sendo traçado, eu acho que está legal.

**GM - Você acha que essa forma da Mimulus de transpor a Dança de Salão para a cena influencia os profissionais da Dança de Salão? Como?**

**MB** - Eu acho que influencia, é fato que influencia e pode... e legal, assim, porque a gente pensa sempre na influência do lado positivo, mas aqui mesmo, em Belo Horizonte, a Mimulus não é vista com bons olhos por alguns profissionais da Dança de Salão, os mais tradicionais, os que trabalham somente pelo salão, pelas aulas. Exatamente porque extrapola e é difícil, porque nós, quando vamos para o salão, é muita mistura. A gente acaba fazendo algumas coisas no salão que poderiam ser feitas só no palco, nada muito de exagero. Então a influência é para os dois lados. O lado positivo é que trás para essas pessoas novos olhares, eu acho, novas buscas, inquietações: “pô, esses caras estão fazendo isso, o que esses caras estão fazendo?”. Então, trás novas inquietações, acho que tira a pessoa daquele lugar do conforto, talvez. E também influencia para o lado ruim, pelo: “estão estragando a Dança de Salão! O salão não é mais o mesmo”... Mas eu prefiro acreditar que influencia mais para o lado positivo, do que para o lado negativo. Eu acho que tira as pessoas e faz elas trabalharem dentro desse diferente. Eu acho que é isso aí.

**GM - Você concorda com a denominação de Dança de Salão Contemporânea?**

**MB** - Não

**GM - Por quê?**

**MB** - [Silêncio]

**GM - E por que você acha que se usa essa expressam contemporânea?**

**MB** - Aí é uma crítica ao contemporâneo, e aí é uma questão acadêmica. Os autores... modernos... são chamados de: autores modernos, ou seja, existe todo um alicerce de ideias, de conhecimentos, de uma de uma trajetória e de uma tradição ocidental moderna, não contemporânea. Essa expressão contemporânea me incomoda porque ela não é definida. O que é ser contemporâneo? Existe essa questão do contemporâneo dentro da dança, que foi mais uma forma de definir uma desconstrução máxima do movimento no corpo. Porque nós temos sim, uma definição de uma dança moderna, mas aí, do que partiu uma dança moderna que ainda se agarrava muito nas bases da dança clássica, para o que é feito em termos de desconstrução hoje, tudo bem, é outra dança. Aí começa a chamar de dança contemporânea. Não estou dizendo que isso não existe, que isso não é definido, etc., mas eu estou te dizendo que para alguns teóricos, a modernidade é um período e a gente vive nela até hoje. O que seria a tal contemporaneidade, tão dita hoje? Não sei. Seria um outro período? Seria uma outra forma onde a humanidade vive? Então, essa modernidade que tanto se diz, já passou? A Semana de

Arte Moderna, que é o grande marco da arte moderna no Brasil, em 1922, em São Paulo, será que nós estamos muito distantes do que foi produzido? Então, talvez para arte o contemporâneo se encaixe, é definido, mas eu tenho uma coisa com essa questão do contemporâneo, exatamente por esse contexto acadêmico-teórico. Então onde a Mimulus se insere? Quando me perguntam, por exemplo, o que é a Mimulus. Eu falo que é dança contemporânea. Se pedem mais detalhes, eu falo que é uma dança contemporânea realizada a partir de danças a dois, danças de salão, circo, quando é dançado a dois, e por aí vai. Não definiria Dança de Salão Contemporânea. Mas aí você pode me dizer assim: “você está sendo contraditório, porque você define como dança contemporânea”, mas aí eu vou te dizer: para a dança em específico, talvez exista a dança contemporânea. Falta achar o que é isso. Falta o mundo acadêmico, e os responsáveis por isso hoje, tentar mostrar o que seria uma dança contemporânea. Porque a dança moderna a gente teve quem fez isso. A dança contemporânea, até o meu conheci... pode ser que exista, mas até o meu conhecimento, não chegou. Então, assim, mas a expressão esta aí, e eu acho que isso também não pode ser deixado de lado. Existe uma dança contemporânea, se ela é realizada nesse período moderno, eu colocaria aí: é uma dança contemporânea que não é moderna, é um desenvolvimento de uma dança moderna, realizada num período moderno. Então eu não me considero Dança de Salão Contemporânea nunca.

**GM - Mas por que que você acha que eles usam essa expressão?**

**MB** - Ah, porque quer definir. E aí, como o contemporâneo na dança vem agarrado nessa ideia da desconstrução, aí eu acho que é um prato cheio, entendeu?

**GM - Quais são as características da Dança de Salão e da dança contemporânea, para você?**

**MB** - Dança de Salão é uma dança realizada, desenvolvida, no salão. Os salões historicamente construídos para isso. Num período mais antigo, os salões das gafieiras, nos períodos mais atuais, as escolas. Características: são danças realizadas a dois em sua grande maioria; a partir de uma indicação de uma pessoa, que normalmente é o homem, respondido por uma outra, normalmente é a mulher. É uma dança a base de muito improviso, dançada com as músicas muito intrínsecas nas culturas, é o nosso caso aqui do samba, do bolero brasileiro, do nosso rock que, é o soltinho, e muitas vezes nossa cultura incorporada por outras, tipo: o tango, a salsa cubana, essa salsa norte-americana, o *lindy* o *west*, mais recente, o próprio samba-rock, que aí é nosso, brasileiro mesmo. E acaba que essas danças levam o mesmo nome da música, até porque se dança a música. Então, essa é a Dança de Salão. A dança contemporânea, para mim, dança contemporânea – já percebeu que eu tenho uma birra, né? A dança contemporânea para mim... [Risos] Dança contemporânea para mim é um... é porque existe um autor que eu gosto muito, que diz assim, “uma coisa que pode ser tudo”... quando alguém vira para você e fala assim “ah, isso é tudo”, ao mesmo tempo ela não é nada, porque ela não está em lugar nenhum. Se ela é tudo, ela não está em lugar nenhum, ela não é nada. E dança contemporânea, para mim, é mais ou menos isso pelo que a gente escuta. E o que a gente vê é uma liberdade de expressão tamanha – não estou dizendo que isso é ruim, não, mas que pode tudo, então ela perde um pouco do sentido de existir, para mim. Eu acho que a dança contemporânea pode ser muito bem realizada e produzida, feita, dançada a partir, sim, de um... assim, a partir de onde eu quero chegar, o que eu quero demonstrar com essa dança, o que eu quero demonstrar com esse espetáculo como um todo, o que eu quero passar com este movimento pensado nessa parte do espetáculo. Aí eu acho que ela pode ser sim, pode ser uma dança atual, dançada nesse tempo moderno, influenciada por uma dança moderna e uma dança clássica, e que carrega em si uma liberdade de expressão, uma desconstrução desse movimento, e que proporciona ao bailarino, ao coreógrafo e ao espetáculo como um todo, diversas liberdades. Mas sempre inserida à onde

eles querem chegar, ou seja, tem que ter um universo. Tem que ter um lugar que bate e volta. Não pode ser só ir, entendeu?

## **Anexo 7 – Transcrição da entrevista direcionada ao bailarino RC.**

**Entrevistadora (GM) - Eu quero saber sobre sua formação em dança como é sua história com a dança, como que você entrou nesse mundo.**

**RC** – Bom, comecei a dançar, comecei a fazer aula de dança quando eu tinha 10 para 11 anos, aqui na Mimulus mesmo. Aí, eu acho que eu não tenho essas datas muito precisas, não, mas acho que uns 2 anos depois eu comecei a fazer parte do grupo que viria a se tornar a companhia profissional. Na época os ensaios eram bem mais reduzidos, eram 2 horas por dia só. E aí minha história com a dança foi toda na Mimulus... Algumas vezes fazia algum curso fora, às vezes com a própria Mimulus, viajando, ou quando vinha professor de fora, investimentos individuais, mesmo... Mas eu sempre fui da companhia, nunca fiz parte de outro grupo

**GM - Como começou a companhia?**

**RC** - Ele começou antes da minha existência aqui. Eu acho que foi noventa e... 94 ou 95 que eu comecei a vir para a Mimulus, para a Mimulus Escola, e a já existia esse grupo desde 92. Então tinha 2, 3 anos que ele existia. O que eu sei, é do que eu ouvi falar, que é um processo natural, mesmo. Que juntou os alunos que eram jovens, que tinham potencial para formar um grupo, que na época era um grupo amador para fazer trabalhos artísticos.

**GM - Quais são as suas funções aqui na Mimulus?**

**RC** – Bom, eu sou bailarino da companhia, como bailarino da companhia a gente cria também coreografias, então, além de ser bailarino-intérprete, a gente é bailarino-criador. Isso começou a acontecer desde o espetáculo “De Carne e Sonho”, que é de 2003, se não me engano. E sou diretor do Grupo Experimental.

**GM - Como acontecem os processos composição de coreográficas aqui na Mimulus**

**RC** – Bom, como tem acontecido nos últimos anos. A gente está... não necessariamente quando a gente está não processo de construção de um espetáculo, é que a gente inicia um processo de criação. Às vezes a gente está numa fase de entressafra, digamos assim. A gente não está exatamente pensando não espetáculo, mas a gente já está criando coreografias. Então é um trabalho muito individualizado. É individualizado... porque é por casais, né? Acasalado [risos]. Cada casal trabalha independente. Cada um tem as suas... seu momento dentro da companhia. Se o casal já está inteirado com os outros espetáculos, e ele está relativamente livre, ele já começa a estudar movimentos. Já começa a criar coreografias sozinho. Quando o espetáculo, o tema do espetáculo começa a ser definido, que a gente começa a trabalhar mais em grupo na adequação, na ressignificação dessas coreografias. Quando trilha sonora é definida, é que começa a ter um trabalho interagindo mais com o grupo

**GM - Como é esse momento de criar os movimentos? O que que vocês fazem para criar?**

**RC** - É um trabalho muito de – lembra que eu estou falando do meu caso, porque eu acredito que seja mais ou menos semelhante ao dos outros – é um trabalho muito de improvisação. Nesse momento que a gente não tem nada definido, as inspirações são bem individuais. Às vezes existe alguma orientação, tipo: “cria alguma coisa mais próximo de *zouk*, ou de uma movimentação que se assemelha ao *zouk*”. Ou, às vezes focando justamente a deficiência de

alguns casais, se um casal é mais forte em... se ele é fraco em tango, em movimentos que assemelham ao tango, então é uma oportunidade dele trabalhar justamente aquilo. Então, o ideal seria que ele começasse a coreografar movimentos, começasse a estudar movimentos, que tivessem aquela linha. Aí, na verdade, você pode seguir por qualquer caminho. Às vezes é uma música que inspira, às vezes você não tem música nenhuma, então é no bruto mesmo, no movimento: fiz um movimento, achei ele interessante, vou tentar desenvolver esse movimento. Acredito que seja bem individual. Uma experiência que eu vivi ultimamente na criação de um dos últimos espetáculos, eu estava pesquisando determinados tipos de movimento com a minha parceira, a Andreia, e eu assisti um filme no cinema. Não tinha nada definido. A trilha sonora do filme me interessou. E aquela atmosfera daquela trilha sonora me guiou, em termos de dinâmica de movimento. Foi um dia que eu virei e falei assim: “é isso que eu quero”. Eu não usei exatamente aquela música, mas a música acabou me servindo de guia.

### **GM - Qual é a importância da formação do bailarino da Mimulus?**

**RC** – Olha, eu acho que, no contato que eu tenho com outras companhias, eu acredito que a forma de trabalho dela é interessante pelo fato dela criar um bailarino mais independente, mais autônomo. Ele precisa desenvolver essa autonomia, ser capaz de tomar decisões. Já que ele, durante vários momentos, está sozinho, isso acaba exigindo dele ter a capacidade de tomar essas decisões. Eu acho que esse fator é muito importante. Às vezes, eu me deparo com outras companhias que têm uma estrutura maior, talvez melhor, no sentido de dar um aparato para o bailarino, tem ensaiador, tem uma pessoa sempre de olho, e aí o bailarino fica muito dependente, sempre precisa de um olhar de fora - que é muito bom, a gente precisa também, mas talvez não sempre. A gente, mesmo com o espelho, com o material de filmagem, você começa a ficar mais independente nesse sentido. Eu acho que isso proporciona uma certa liberdade no uso da linguagem, da técnica escolhida, já que a gente está pensando em criação. A gente não tem muitos preconceitos em relação a “tem que ser tal técnica”, não, pode ser alguma coisa... é muito na base da experimentação, do erro e do acerto. Então muitas vezes a orientação que a gente recebe é “vou criar uma coreografia assim, assado”, mas durante o meu processo de criação eu fui por outro caminho, e se ficou bom... é mais ou menos como cozinhar: você vai acrescentando uma coisinha, às vezes já vai te levando para outra receita. Esse grau de liberdade, eu acho que é uma contribuição importante.

### **GM - Ainda em relação à formação do bailarino, eu queria saber como que é o seu trabalho com o Grupo Experimental.**

**RC** - Bom, a ideia do Grupo Experimental é, justamente, aproximar a linguagem da Mimulus, que foi construída ao longo dos espetáculos, para esse bailarino que chega. Porque por mais que ele tenha contato com a Dança de Salão, ou qualquer outra técnica, existe uma especificidade da linguagem da companhia que é natural até pela longa permanência de certos componentes na companhia. Então pessoas que passaram por vários espetáculos acabam criando uma certa identidade (do bailarino) em determinadas coreografias. Eu que sou um dos mais antigos, eu consigo identificar numa determinada coreografia quem é que criou, até por ter conhecido o bailarino. Isso também às vezes é um ponto desfavorável. Você chega numa próxima criação, quer tentar fugir daquilo... Então a ideia é aproximar esse bailarino que está chegando, dessa linguagem, para, caso ele venha a fazer parte da companhia, ter mais facilidade. O que aconteceu ao longo dos anos é uma certa dificuldade de encontrar bailarinos para substituir os que saíam ou que se machucavam. Então eu trabalho com os bailarinos, que ficam pegando coreografias do repertório da companhia, é o que eu tenho feito nos últimos anos, fazemos trechos de espetáculos adaptados. Consegui fazer isso com o “Por um Fio”, fiz um pouco com o “Do Lado Esquerdo”, mas como se fossem mini espetáculos, espetáculos de

30 min, de 15 minutos, pegando algumas coreografias, às vezes coreografias de espetáculos diferentes, para possibilitar que o bailarino tenha uma experiência de palco, de estar em cena. Porque é completamente diferente, às vezes o bailarino chegava, era um bom bailarino, mas ele não estava acostumado a estar em cena o que é completamente diferente. O fato de trabalhar a dois... a mesma coisa, são os bailarinos muito jovens, o fato de ser dirigido também, acostumar com isso, com a forma de direção que a Mimulus propõe, que tem a ver com a liberdade que eu estava falando antes. O ideal seria que a gente conseguisse criar, também, no Grupo Experimental, mas é um momento que a gente não conseguiu chegar ainda, porque a carga horária é pequena, e a demanda de formação com material da companhia ainda é prioridade.

**GM - Como que surgiu o Grupo Experimental, como começou?**

**RC** - Na verdade, quem dirigiu o Grupo Experimental primeiro, quando ele surgiu, foi o Bruno Ferreira, que foi um bailarino que ficou muitos anos aqui na companhia, ficou 18 anos na Mimulus. O Grupo Experimental surgiu justamente dessa ideia de tentar suprir, ter à mão mais facilmente, bailarinos para substituir, em caso de necessidade, na companhia. Porque chegava um bailarino machucado, ou ele saía da companhia, e era uma dificuldade encontrar um bailarino que tivesse acostumado com aquela linguagem. Às vezes o bailarino ele é muito bom, ele é um bailarino clássico maravilhoso, mas ele na Dança de Salão ele não é tão bom, ou de uma Dança de Salão que não é muito próxima da nossa linguagem. O Experimental facilitou muito isso. Embora ainda seja difícil porque é uma mão de obra muito... infelizmente, a gente ainda não tem essa ideia, mas é muito especializada. São vários fatores que interferem, não só físicos, mas emocionais. Eu acho que tinha que ser, sei lá, um sujeito pós-doutor, aquele que é direcionado ali para aquilo. Porque tem que um conjunto de habilidades e capacidades muito específicas, extremamente específicas que, com o tempo que a gente vê essa dificuldade. Muitas pessoas... a gente é um perfil muito específico ... a gente, às vezes tem bailarinos muito bons em determinados aspectos, você acha que vai funcionar, e ele vai pecar em coisas que você não ia imaginar, tipo comportamento, tipo uma inabilidade de organização, então se ele está no palco, ele não consegue organizar o próprio figurino para entrar, entendeu? Às vezes, sob pressão ele não consegue trabalhar, às vezes ele não suporta a própria repetição, a necessidade de... nem sempre o trabalho é só poético e artístico, né? Muitas vezes é mão na massa, é um trabalho braçal, chato, entediante, repetitivo. Então, na hora que ele vê que “ah, é isso que eu tenho que fazer para estar no palco uma vez só, sei lá, durante 1 hora? Ah, não aguento! ”. Ou então, ao contrário, o sujeito é um ótimo operário, mas na hora que ele tem a liberdade, que ele precisa ter um grau de criatividade maior, ele não funciona. Ou no próprio relacionamento a dois, o atrito é muito grande, você conviver com uma pessoa durante 4 horas... não é só conviver, mas é estar junto, muito íntimo, pele com pele, é com aquele corpo que você está. O diálogo é intenso o tempo inteiro, não só com palavras, mas é olhar, é o toque do corpo. Você está manipulando e sendo manipulado o tempo inteiro. Então, você tem que ter uma capacidade de se socializar, uma paciência com o outro, um respeito, que precisa funcionar. É uma coisa que tem que acontecer independente, se está de TPM, se você está nervoso, se você está de mau hálito... tem que funcionar.

**GM - Eu queria que você falasse em relação às outras abordagens da Dança de Salão no palco. O que você acha disso? Fazer uma comparação com a forma da Mimulus.**

**RC** - A sensação que eu tenho, eu acho que é inegável que a Mimulus conseguiu uma receita, uma forma de colocar, de fazer, que tem sido reconhecida e admirada por outros grupos. Às vezes eu vejo uma tentativa de reprodução – o que é natural, frente à referência que se criou – alguns com mais êxito, outros com menos, o que eu vejo é uma tentativa de aproximação

daquilo que a Mimulus faz. Talvez, se a gente for comparar, pecando para um lado ou para o outro, a Mimulus, eu acho que ela conseguiu conjugar bem a Dança de Salão com referências contemporâneas. Subir ao palco exigiu da dança um olhar cênico, um olhar de palco. Eu vejo em outros grupos, às vezes uma contaminação excessiva da Dança de Salão, de referências do salão. Um olhar muito fechado que não favorece tanto ao estar em cena, estar no palco. E, às vezes um salto muito grande para uma linguagem contemporânea, da dança contemporânea, que deixa de lado justamente o que a Dança de Salão tem para contribuir, que é a coisa do contato do trabalhar a dois. Embora a Mimulus também seja muito criticada, às vezes, por causa disso. Muitas pessoas da Dança de Salão não reconhecem a Dança de Salão no trabalho da Mimulus. O que eu acho que pode ser também uma falha de olhar, já que os bailarinos todos têm formação em Dança de Salão. É difícil fugir disso, mesmo que a gente vá beber em outras fontes. Se a minha formação é toda em Dança de Salão, não tem como fugir facilmente, eu conseguiria. Aí o que eu vejo é isso assim, uma tentativa de conseguir construir espetáculos cênicos com essa linguagem, que tenha uma aceitação, um equilíbrio, uma harmonia semelhante ao que talvez a Mimulus tenha alcançado.

**GM – Alguns críticos chamam a proposta da Mimulus de Dança de Salão Contemporânea, você concorda com essa denominação?**

**RC** - Eu acho que é um caminho. É um caminho, sim, já que a gente está num limbo. Realmente, vários espetáculos não se podem definir. Não dá para tirar aquilo do espetáculo e colocar no salão, definitivamente não é uma Dança de Salão tradicional. Mas também acho perigoso a coisa do contemporâneo, da dança contemporânea. O que é contemporâneo? Tudo que é feito hoje é contemporâneo. Então, o que vem por trás desse contemporâneo? É a dança contemporânea? Ou é o contemporâneo de ser atual, de ser o do hoje? Eu acho que, se for isso, se for o do hoje, o que está sendo feito agora, com todas as suas implicações – da minha inspiração em um filme que eu vendo, do momento que eu estou vivendo hoje, uma realidade política que eu estou vivendo hoje, uma realidade social que eu estou vivendo hoje, acho que sim, acho que é uma denominação que se aproxima do real. Mas toda denominação por si só é fechada, então talvez seja restritiva.

**GM - O que você entende como dança contemporânea, que características tem essa dança, para você?**

**RC** - Uma certa flexibilidade de... flexibilidade. Acho que é utilizar as regras, os conceitos, com uma certa abertura para cada corpo, para cada momento. Mesmo que eu use uma música que seja super tradicional, talvez eu possa... talvez eu tenha uma certa liberdade de colocar movimentos que não são tão tradicionais assim. Uma liberdade de interpretação, adaptação a cada intérprete. Há pessoas que têm um corpo que favorece a determinados tipos de movimento, outros não. Então, eu acho que é uma liberdade que às vezes, há um tempo atrás, a gente não tinha: “o *plié* é feito dessa forma, e tem que ser feito dessa forma”. Eu acho que o contemporâneo está ligado a isso, uma certa flexibilidade.

**GM - E você acha que na dança de vocês tem da dança contemporânea?**

**RC** - Acho que sim, nesse sentido, acho que sim. Até porque isso acontece no dia-a-dia, existe uma certa liberdade de: o bailarino vai pegar o repertório da companhia e se ele não está apto a fazer aquele movimento, exatamente como o bailarino anterior, fazia ele tem a liberdade de adaptar aquilo, de colocar uma interpretação pessoal. Então, eu acho que sim, eu acho que tem esse ‘quê’ do contemporâneo aí.

**GM - E como você definiria a Dança de Salão? Quais são as características dessa dança?**

**RC** - Uhum... bom, primeiro eu acho que é ser a dois, embora esse a dois hoje a gente está... esse a dois, quando a gente começa a pensar em gênero, também está extremamente flexível e contemporâneo. Não dá mais para fechar a Dança de Salão em homem e mulher. E executado socialmente, o que, inevitavelmente, nos leva ao salão ao baile. É uma dança muito atual, já que ela é ela ainda é viva. Ela é realizada hoje, para fins sociais ainda, não só para estar em cena, para estar no palco, acho que por isso ela é contemporânea também. Realizando movimentos que tradicionalmente se consolidaram e são identificados com determinados gêneros musicais.

**GM** - Qual a contribuição você acha que a Mimulus Companhia de Dança, e o Jomar Mesquita trazem para cena atual da Dança de Salão?

**RC** - Acho que uma abertura de olhar, um cuidado maior com o que é feito. Acho que toda liberdade necessita de um cuidado, porque senão descamba demais. Então, acho que é uma estética, uma possibilidade de diferentes estéticas, em todos os sentidos, não só na dança mas, no figurino, na iluminação, no cenário. Uma certa liberdade para experimentar outras coisas, para ir por outros caminhos tanto em referências musicais – antigamente era muito preso musicalmente, os trabalhos de Dança de Salão antigamente eram muito presos a determinado gênero: só poderia dançar tango com tango. Não que eu tenha que dançar... eu acho que tem que ter esse cuidado também, porque senão vira também outra regra: “não, eu posso mais dançar o tango com tango”. Eu acho que é uma certa maturidade, uma necessidade de ter um olhar mais amplo para outras áreas, para outras referências que não sejam só Dança de Salão.

**GM** - **Você acompanha o Jomar quando ele vai trabalhar com outras companhias, eu queria que você me falasse sobre o processo de criação nessas outras companhias.**

**RC** - É um processo semelhante ao que a gente vive aqui, mas, lógico, depende muito da companhia que a gente chega. Existem companhias – aquilo que eu tinha falado sobre autonomia do bailarino – existem companhias que a gente chega, companhias mais maduras, com bailarinos mais maduros, que eles conseguem ter essa autonomia. Às vezes eles já passaram por tantos processos de criação que eles desenvolveram essa habilidade. Então a gente pode desenvolver um trabalho semelhante ao que a gente desenvolve aqui: o momento em que o bailarino está separado, seguindo algumas orientações, e ele apresenta um trabalho que é muito conjunto, construído no próprio corpo do bailarino, com contribuições do bailarino. Outras vezes, em companhias mais novas, ou com um repertório mais clássico, às vezes o bailarino é muito servil, ele necessita muito de a gente estar junto com ele o tempo inteiro, dando a coisa pronta. Então varia, às vezes a gente tem a oportunidade – depende do tempo, também, que a gente tem de criação, às vezes a gente tem tempo suficiente para pegar o próprio corpo do bailarino e experimentar, e já que a gente trabalha a dois, a gente cria a dois, é muito interessante, porque eu pego um corpo completamente diferente do que a gente tem aqui, aí eu preciso desenvolver outros caminhos, preciso percorrer outros caminhos para extrair alguma coisa.

**GM** - **É isso que eu queria saber. Vocês vêm da Dança de Salão, como vocês fazem com os bailarinos que não são da Dança de Salão?**

**RC** - Pois é. O primeiro passo que tem acontecido é colocar o bailarino para tocar o outro com uma faculdade, desenvolver uma certa habilidade de dialogar com o corpo do outro. Eu acho que esse é o trunfo da Dança de Salão. Muitas vezes quem é da área não dá tanto valor a isso, e às vezes passa despercebida essa habilidade que a gente desenvolve ao longo de tanto tempo e depois fica tão fácil, tão banal, que a gente esquece o quão difícil é, e quanto tempo foi levado para desenvolver aquela habilidade de tocar no corpo do outro, e de saber tocar no intuito de

ter determinada resposta, e de saber ser tocado, de entender aquele toque e conseguir responder mais ou menos naquela linha. Eu acho que é colocar as duas pessoas, independente se é homem e mulher, ou homem e homem, ou mulher e mulher, para conseguir dialogar um diálogo mais fino, em que a resposta não é tão direta. Acho que é o desenvolvimento dessa sensibilidade, isso que eu acho que demanda mais tempo. E isso vai acontecendo ao longo de todo o processo de criação, às vezes no fim – e eu acho que é a grande dificuldade, porque muitas vezes o bailarino ele não tem noção de que ele precisa daquela habilidade, que ele desconhece aquela habilidade, e ao longo do processo de criação, mesmo você criando o movimento, você estabelecendo o esqueleto da coreografia, você tem que convencer bailarino de que ele também tem que desenvolver aquela habilidade, aquela sensibilidade, o que muda completamente a qualidade de movimentação. E às vezes o bailarino só vai perceber isso três, quatro meses depois. Aí é que ele vai entender que aquele movimento que parecia só aquilo, com uma outra sensibilidade, com um outro diálogo no corpo do outro, vai dar uma outra habilidade, é uma outra sensação, tanto para ele que faz, como para aquele que assiste. Então eu acho que o primeiro passo é esse, colocar o bailarino em contato com esse novo contato de corpos.

**GM - E aí a partir daí?**

**RC** - A partir daí depende de cada realidade, quando o tempo é muito reduzido, às vezes a gente tem que chegar com o material mais pronto, às vezes com células coreográficas, que a gente já chega com elas mais ou menos esquematizadas. Mas, é lógico que, ao longo do processo você vai vendo o que funciona e o que não funciona naqueles corpos, pegando o próprio bailarino e tendo aquele tempo de explorar, de pesquisar com ele, ou deixando o bailarino sozinho, ou em casal, assim, dupla, pesquisando determinado movimento. E a gente dá uma direção, vai decidindo ou reestimulando ou redirecionando. O que eu sinto, assim, é uma tentativa de aproximação da nossa organicidade, aquela que a gente desenvolveu com os trabalhos aqui da Mimulus, uma tentativa de passar um pouco desse, talvez esse... conceito. Não sei se seria isso.



**Anexo 8 – Questionário aplicado aos alunos da Mimulus Escola de Dança.**

1. Já assistiu algum espetáculo da Mimulus Companhia de Dança?
2. Qual é sua opinião sobre os espetáculos dessa companhia?

## Anexo 9 – Crítica do espetáculo “E esse alguém sabe quem”

ESTADO DE MINAS

C U L T U R A

CRÍTICA  
DANÇA

“E ESSE ALGUÉM SABE QUEM”, DA MIMULUS CIA. DE DANÇA, LOTA O GRANDE TEATRO DO PALÁCIO DAS ARTES, NA CAMPANHA, GRAÇAS A SUAS QUALIDADES

# AMOR COREOGRÁFICO

MARCELLO CASTILHO AVELLAR

O número de pessoas que lotaram o Grande Teatro do Palácio das Artes para assistir a *E esse alguém sabe quem*, da Mimulus Cia. de Dança, pela Campanha de Popularização do Teatro e da Dança, é boa demonstração de que o grupo vem sendo bem sucedido no sentido de se comunicar com o público. Alguém pode argumentar que a força desta comunicação vem do fato de que a companhia e o coreógrafo Jomar Mesquita têm, no núcleo de seu trabalho, a dança de salão, algo que implicitamente seria “comunicativo”, ou, ao menos, não tão hermético quanto a dança contemporânea que atualmente domina os palcos mineiros. Bobagem. Grupos e escolas de dança do País há aos montes Brasil afora; montar um espetáculo como *E esse alguém sabe quem*, só a Mimulus vem fazendo.

O erro do raciocínio dos incau-

tos é pensar que a Mimulus não produz dança contemporânea. A relação de *E esse alguém sabe quem* com a dança de salão que lhe serve de base transcende o gênero e seu simulacro. O que vemos não é o baile (o que seria a “verdadeira” dança de salão) ou a representação do baile (o que seria um simulacro comum). Jomar Mesquita fragmenta o baile e transforma os pedaços em tijolos para construir uma obra à parte, que tem embrionários elementos autorais, ou seja, diz mais de quem a dança do que dos recursos adotados. Se a comunicação com o público é eficiente é porque, no processo de fragmentação do que seria o baile, coreógrafo e bailarinos preservam o carisma de cada elemento, tanto no sentido técnico (*E esse alguém sabe quem* tem elementos muito acrobáticos), que impressiona a retina, quanto no que se refere ao gestual interpretado pelo espectador como manifestação de afetivi-



**A DOIS**  
Beleza visual e expressividade se unem em “E esse alguém sabe quem”

DIVULGAÇÃO/GUTO MUNIZ

dade, que provoca identificação do público.

O processo em si não é novo. É base de uma série de espetáculos semelhantes que, em países com grande tradição em danças de salão, como França, Estados Unidos e Argentina, conquistam com frequência os teatros. É análogo ao que vem sendo feito, também, por companhias como Deborah Colker (em relação às técnicas desportivas) ou Balé de Rua (com a dança de rua). Se seu valor, então, não se apóia na novidade (exceto para quem nunca viu al-

go semelhante), *E esse alguém sabe quem* legitima-se na beleza visual e na expressão. Em relação à primeira, impressiona pela maneira como combina seus recursos de maneira inesperada – o elemento cenográfico subitamente transforma-se em fonte de luz, o gesto que se esperaria em certa posição ocorre em outra. Em relação à última, transborda afetividade – Jomar Mesquita e seus bailarinos continuam intrigados com o amor, e não param de discuti-lo coreograficamente, entre o humor e o drama, mas sempre com paixão.

## La Provence

22 février 2006

# Mimulus : braises du Brésil

**C**haud, chaud, lundi soir à l'Auditorium, sur scène et dans la salle, pleine comme un œuf. Un public à fleur de peau, des musiciens et des danseurs qui transportent dans les cœurs les braises "rougeoyantes" de leurs énergies, de l'amour à la passion. Elles ont paru trop courtes, les 60 minutes de cette pièce tournoyante "de chair et de songe", dans laquelle le tango explose, puis se fait silence, ponctué de regards intérieurs. Un paravent à claires-voies, une psyché, cinq musiciens posés sur une pile de cartons, sous les cordes pendantes d'un banal entrepôt, une télé en noir et blanc, un tourne-disques et le temps

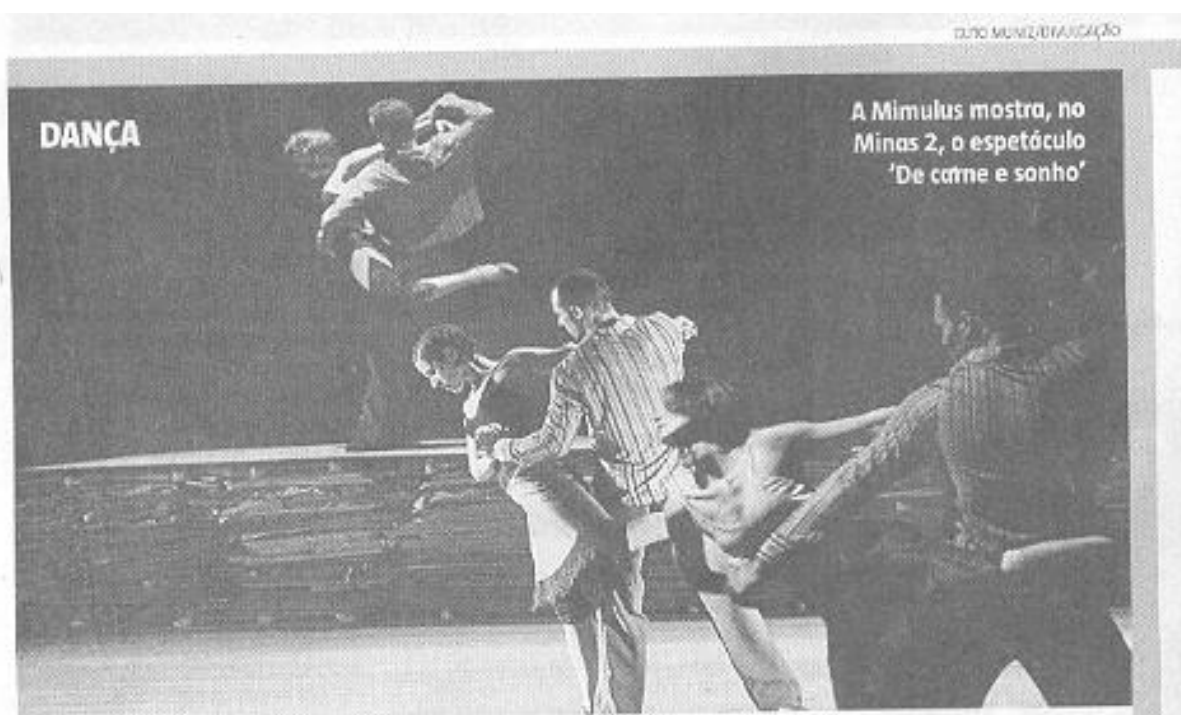
fait machine arrière. Lumières tamisées, la contrebasse gémit en glissandos aigus ou graves, ponctués par quelques accords de guitare. Les danseurs errent, se cherchent au son de cette musique balbutiante, se rapprochent, s'éloignent, les femmes lancent leur jambe furtivement dans l'entrejambe de l'homme convoité, regards, bousculades, puis c'est le tango. Ses pulsions violentes unissent les corps à corps, les étreintes se font plus pressantes, le bandonéon lance ses accords syncopés, dramatiques, le violon rauque se mêle à la danse et le piano martèle le tempo, le "dialecto quintet" vibre. Le public, emporté dans

l'élan, applaudit à tout rompre. La télé diffuse un vieux film, un duo d'amour est chanté, un couple danse tendrement, langoureusement. Tête contre tête. Derrière le paravent, on ne voit que les pieds des danseurs et seulement l'ombre de leurs corps. Toujours entre ombre et lumière, entre joie et tristesse. Puis, après Piazzola et Gardel, vient Vivaldi et sa fougue. Toute la beauté de la danse et de la musique, toute l'inventivité de Jomar Mesquita, la superbe gestuelle des danseurs de la Compagnie Mimulus, concentrées dans ce très bel hommage au tango éternel.

Francis PABST



## Anexo 11 – Crítica do espetáculo “De carne e sonho”



A Mimulus mostra, no Minas 2, o espetáculo 'De carne e sonho'

# Nos passos do tango

MARCELLO CASTILHO AVELLAR

*De carne e sonho*, espetáculo da Mimulus Cia. de Dança, apresenta-se no salão de festas do Minas 2. A informação não teria nada demais se não fosse por um detalhe: a Mimulus é, essencialmente, uma companhia de dança de salão, mas o grande público viu *De carne e sonho* em palcos de teatros. Ocorreu com a Mimulus um processo perverso, muito comum em grupos de dança cujas raízes estão em manifestações populares dessa arte. Para se legitimar como “grande arte” frente ao público que paga ingressos ou aos patrocinadores, precisam abandonar o espaço de suas origens, históricas ou conceituais, e aceitar como regra o ambiente dos teatros. É a trajetória da Mimulus, dos grupos parafoleóricos, das companhias de dança de rua que tentam se profis-

sionalizar. A apresentação no Minas traz *De carne e sonho* a seu espaço de verdadeira significação: não o lugar do espetáculo, mas o do baile.

Claro que *De carne e sonho* é espetáculo, e não baile. Mas boa parte da qualidade da Mimulus vem exatamente da maneira como consegue construir espetáculos sem nunca abandonar as origens. Suas criações, mais do que mostrar o baile, oferecem dele uma impressão, uma sensação. Se perdemos o próprio baile na transição entre o salão e o teatro, algo essencial dele terá sido sempre preservado. É por isso que bons espetáculos de dança inspirados nas danças de salão costumam dar vontade de dançar. É possível que seja pela capacidade de lidar com tudo isso que a Mimulus vem conquistando o coração de tantas pessoas: a companhia, simbolicamente, preenche em nosso imaginá-

rio parte das mesmas funções de socialização que o baile verdadeiro preencheria, e das quais sentimos falta no mundo contemporâneo.

É nesse sentido que a apresentação de *De carne e sonho* num salão de festas adquire uma conotação especial. O salão também está carregado de significados sociais. Fala por si mesmo. Não traz os sentidos intrínsecos de “teatro”. Naquele espaço, o que há de essencial em *De carne e sonho* pode encontrar eco nos sentidos que atribuímos ao lugar. O baile continuará ausente – mas a sensação dele, ali, estará brotando das informações que temos de duas fontes distintas.

## DE CARNE E SONHO

Mimulus Cia. de Dança. Coreografia de Javier Mesquita. Salão de Festas do Minas 2, Avenida Bandeirantes, 2.323, Mangabeiras, hoje, às 20h. Ingressos a R\$ 2.

## Anexo 12 – Notícia acerca do espetáculo “Do lado esquerdo de quem sobe”

Dança e arte **Plural 5**  
 plural@hojeemdia.com.br - HOJE EM DIA, BELO HORIZONTE, DOMINGO, 8/10/2006

# Lyon e Paris perdem-se de paixão por nós

MIGUEL ANUNCIACÃO (\*)  
 CRÍTICO/ESPECTÁCULOS

**L**YON - Paris já esteve em chamas, lembra? mas Lyon está em festa. Como esta: realiza a 12ª edição da sua renomada Biennale de la Danse, que reúne companhias dos cinco continentes - África, América, Ásia, Europa e Oceania. É dança com inteira fartura, dos mais variados gêneros, para qualquer espécie de gosto.

Três atrações chegam *from Brazil*: duas do Rio de Janeiro (Atelier de Coreografia e Cia Urbana de Dança) e uma de Belo Horizonte, a Mimulus. Mais exposições, encontros, debates, recortes temáticos etc. Uma infinidade de opções colocadas entre os dias 9 e 30 de setembro. Tal oportunidade, novamente, só em 2008.

Para engraxar a validade verde-amarela, aqui tanto o samba quanto o baião - sabia? - têm ir-

**Biennale de la Danse reuniu companhias de cinco continentes e fez o Brasil brilhar na Europa**

restrita precedência. Encontram total adesão do distinto público local. Neste momento, o casal moderninho ao lado, cabelos arrepiados, roupas bastante coloridas, saca da mochila uma baguete com salame e

devora-a sem cerimônias. Enorme tradição aqui na França, o pão vai bem a qualquer hora, em qualquer lugar. Inclusive na plateia de um teatro.

Estamos exatamente no espaço multiuso Le Tranboreur, e os oito bailarinos da Mimulus são responsáveis por toda esta animação, por tantos olhos brilhando, excitados, por tanta sofreguidão. Não é bairrismo afirmar que a cia de dança de Belo Horizonte registra apoteótica presença na segunda maior cidade da França - menor apenas que Paris, *bien sur!*

É a segunda vez que a Mimulus é convidada a seduzir quem passa a sambar no pé e a aprender como se dança o forró (este ano, foram seis sessões em plena praça, entre os dias 14 e 23), outro ritmo brasileiro que cativa e coloniza os europeus.

Multiuso, o espaço do Tranboreur recorda nosso Lapa Multishow, e abriga uma sala de espetáculos e um bar com palco, para iniciativas menores. Neste, a Mimulus se acomoda após as seis apresen-

**CENA DE "Do Lado Esquerdo de Quem Sobe", da Mimulus: espetáculo deixou franceses em êxtase**

tações de "Do Lado Esquerdo de Quem Sobe", seu mais recente trabalho.

Para quem ainda não o conhece, mas deveria, "Do Lado Esquerdo" é mais que divertido, criativo e competente. É delicioso, irresistível. Prática uma espécie de humor, veemente, transbordante, acintosamente brasileiro. Assim, é impossível notar como os franceses estão digerindo o que vêem.

A sala está lotada e, mal começa o espetáculo, alguns já se animam a aplaudi-lo em cena aberta. A música é contagiante, um ponto altíssimo do programa: pontua grandes clássicos do choro, relidos com atrevimento por Yamandu Costa, o violista gaúcho, e seu grupo. Também são lindos os figurinos de Baby Mesquita e Ronaldo Fraga, a iluminação de Leonardo Pavanello e a cenografia de Ed Andrade.

Os bailarinos são impecáveis: Bruno Ferreira, Daniel Vidal, Fabiana Lopes, Fernanda Nogueira, Jomar Mesquita, Juliana Macedo, Nayane Diniz e Welbert de Melo. Copiosamente aplaudidos após 65 minutos de encenação, eles convidam a plateia a cair nos passos do samba e do forró.

O Brasil parece uma tentação sem fim ao povo francês, algo pra lá de *trés exotique*. A francesada segue avidamente as instruções de Jomar Mesquita, ótima surpresa como mestre de cerimônias, bem afim de sair sambando e forrozando, louca pra se jogar.

Acontece que tantos séculos de civilização - Lyon, imagine, foi fundada por invasores romanos, e o jogo de cintura cobra um preço. Como são rígidos os franceses, seja que idade eles tenham! É raro perceber um molejo interessante na sala apinhada.

Pior: acostumados à estrita ordem em tantas circunstâncias cotidianas, os franceses se mantêm em filas, verticais e horizontais, até nesta hora de lazer. Ninguém fura o (tácito) sinal vermelho.

Mas se nem o ronco da cuíca é capaz de romper o protocolo involuntário, ainda assim eles se esbaldam. Por aqui, tamanha chance de alegria, de animação não parece gênero de todo dia. Absolutamente.

(\*) O jornalista viajou a Lyon, França, a convite da 12ª Biennale de la Danse





# Anexo 13 – Crítica do espetáculo “Do lado esquerdo de quem sobe”

THE NEW YORK TIMES, MONDAY, JULY 30, 2007

## From Brazil With Brio, Soccer Balls And Samba

BECKET, Mass., July 28 —  
Jonar Mesquita and his Mimulus  
dance company ought to be bottled  
and sold as elixir. For get about Vi-  
lanquater and Red Bull. For an  
hour on Friday night at  
the Jacob's Pillow

DANCE FESTIVAL here, the  
sassy, charming young  
dancers of this Brazil-  
ian troupe filled the Ted  
Shawn Theater with in-  
fectious wit and energy as well as  
intriguing dance invention.

Founded in 1992 and based in Belo  
Horizonte, the company made its  
American debut with this engage-  
ment, in a full-evening dance called  
“Do Lado Esquerdo de Quem Sobe”  
[“On the Left Side of Who Goes  
Up?”]. Program notes suggested  
that the name had something to do  
with the street where Mimulus

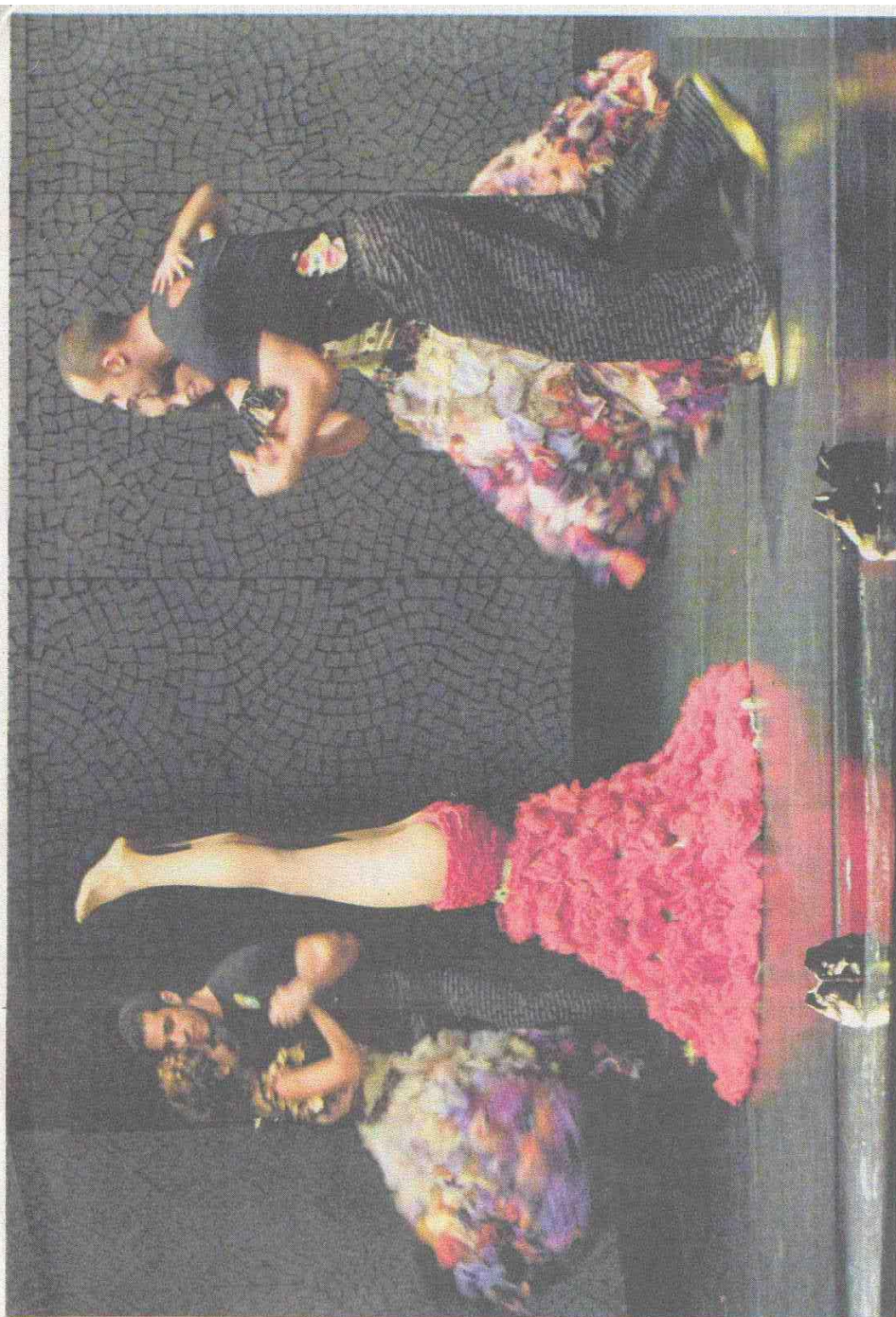
**Mimulus**  
Jacob's Pillow Dance Festival

(which means monkey flower) has  
its studios. Happily, no further ex-  
planations were made. None were  
needed.

The curtain rose on a stage full of  
upside-down men and women, looking  
like upside-down standing lamps, in  
vivid costumes by Babu Mesquita  
and Ronaldo Fraga. Slowly the per-  
formers righted themselves and be-  
gan to dance with one another, step-  
ping in and out of social dancing.

This was choreography by acce-  
ntuation of details. Shoes figured promi-  
nently, an allusion to slaves in Bra-  
zil who, once freed, were proud to  
show their bare feet. Red elastic  
cords that linked and separated the  
dancers referred, according to pro-  
gram notes, to slave chains. At no-  
times the effect was of double-  
dutch jump-roping. At one point soc-  
cer balls whizzed about the stage.

The scenic design, by Osia Arqu-



Newly Photographed for The New York Times  
at Jacob's Pillow.

Jonar Mesquita and Fabiana Dias, right, and the Mimulus dance company in “Do Lado Esquerdo de Quem Sobe” (“On the Left Side of Who Goes Up”) at Jacob's Pillow.

of soft rain, to magical effect.  
Amusingly articulate hips and bot-  
tons got extra time.

The greatest fascination of “Do  
Lado” is the slippery way Mr. Mes-  
quita and his collaborating dancers  
managed to join all these elements  
into a smooth, bouncy flow. They  
have taken the music and dance of  
their history and made something

walks and zany encounters.  
And in one inspired segment  
toward the end, a dancer scrunched  
a plastic bag to provide syncopated  
accompaniment for a feisty female  
dancer, urging the audience to join  
him with the bags tucked into their  
programs. That went on a little too  
long, but the sound of the rubbed  
plastic was also very like the sound

tetura and Ed Andrade, incorporat-  
ed references to the sidewalk tiles  
made by Portuguese colonizers.  
Yamandú Costa's adaptation of in-  
digenous music drew from the cho-  
ro and samba, and Mr. Mesquita  
blended in social dances from other  
cultures, a bit of tango here, some  
jitterbugging there. Acrobatic danc-  
ing popped up, as did Pilobolus-style

new but recognizably old of them.  
Mr. Mesquita provided a touching  
postscript to the evening when, his  
dancers spinning around him, he  
thanked the Pillow staff and encour-  
aged the audience to sing along in a  
chorus of “Happy Birthday” for a  
member of the stage crew. This was  
dance with a human face, and su-  
perhuman energy.

**London Theater Journal**  
BY BEN BRANTLEY

A blog by The Times's chief thea-  
ter critic, writing from London  
while on a 21-day marathon in which  
he is seeing more than 25 plays  
nytimes.com/artsbeat



## Anexo 14 – Crítica do espetáculo “Dolores”

ESTADO DE MINAS • TERÇA-FEIRA, 22 DE JULHO DE 2008

## CULTURA

## DANÇA

## Melodrama em movimento

MARCELLO CASTILHO AVELLAR

No fim de semana, a Mimulus Cia. de Dança apresentou seu novo trabalho, *Dolores*, no Palácio das Artes. O espetáculo leva a novo patamar o esforço do grupo em propor estética própria para a dança teatral construída a partir de elementos da dança de salão.

Desde o início da criação de *Dolores*, os integrantes da Mimulus manifestaram interesse em levar ao palco um balé inspirado nos filmes do espanhol Pedro Almodóvar. Essa referência pode ser desnecessária a quem assiste ao espetáculo, completamente autônomo em relação a seu inspirador. Mas aquele interesse, ao obrigar o grupo a conciliar sua formação em dança com um olhar externo a ela, levou à criação das estruturas necessárias àquela conciliação. A mais nítida delas é um tipo de fragmentação da cena que, por mais simples que pareça, é extremamente funcional, tanto em termos da expressão quanto no que se refere à unidade do espetáculo.

A primeira imagem que vemos em *Dolores* nos dá uma pista sobre o processo. Uma bailarina gira pelo palco. Outro bailarino, entrevisto pelas aberturas do cenário, observa os giros. São duas ocorrências simultâneas, uma mais próxima do que geralmente representamos como dança, outra mais distante. Essa simultaneidade vai ocorrer ao longo de todo o espetáculo, sempre com jogos entre elementos mais próximos ou mais distantes de alguma de nossas representações: dança de salão e dança, dança e movimento não coreografi-

co, dança e pantomima, e por aí vai. Um dos elementos do jogo pode parecer central e outro periférico – casal que dança e bailarinos que observam, por exemplo. É apenas uma impressão, pois a construção aparentemente periférica nunca é neutra, sempre tem sentido próprio, seja como movimento que completa a outra ação, seja como pantomima que a comenta.

O jogo se repete em infundáveis variações. Ao fazê-lo, consegue eventualmente construir cenas que atinjam o espectador em dois sentimentos: o que ocorre à frente por de estar nos comovendo, por exemplo, ao mesmo tempo em que a cena ao fundo provoca nosso riso. Ao mesmo tempo, quando o jogo é tirado de cena e nosso olhar, forçado a se concentrar em uma única ação, o resultado é pura intensidade, como no duo central da obra.

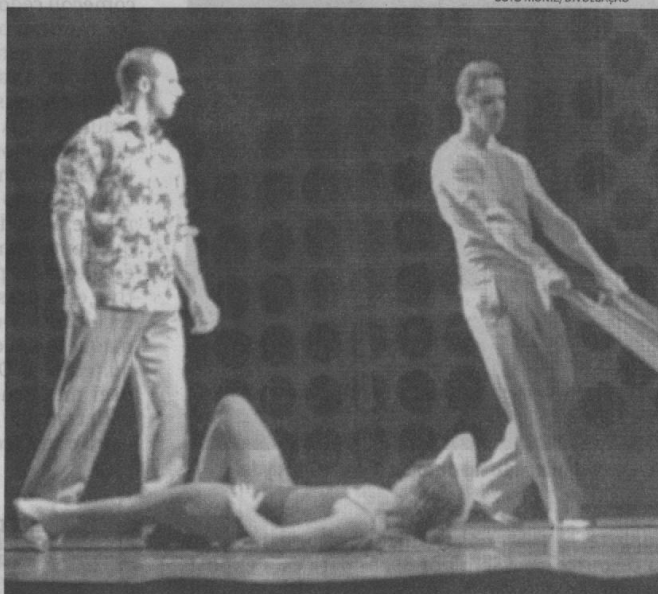
**DE SALÃO** Boa parte dos grupos que investigam alguma nuance da contemporaneidade no Brasil focam seu olhar no corpo e no movimento. A Mimulus é uma das exceções: quando se apresenta em público, qualquer conquista que realize no sentido da renovação da dança de salão, vista apenas como conjunto de corpos com determinados movimentos, é pensada como elemento de um espetáculo que transcende a própria dança. *Dolores*, nesse sentido, supera os trabalhos anteriores da companhia. Sua complexidade, desde a estrutura até o jogo de movimen-

to no cenário e entre este e a luz, resulta em algo particularmente espetacular. Há um preço a pagar, claro: pela primeira vez em sua trajetória, a companhia parece estar dançando para nós, em contraposição à capacidade de produzir a impressão de que assistíamos a um baile, presente em outras de suas criações. *Dolores* fascina os olhos, mas não envolve – alternativa que não significa uma perda, apenas uma opção de como se relacionar com o público.

Mesmo com essa diferença sutil, a Mimulus está lá por inteiro. A Mimulus que a gente conhece. A escolha de repertório musical pode ter sido influenciada por Almodóvar, mas é a cara do grupo – aquela seqüência de músicas que fica a um milímetro da cafonice, mas nunca chega lá, porque a ação a transforma

em humor antes que ocorra a chegada, ou nos lembra, no exato instante em que a barreira seria superada, de todos os amores com que sonhamos e nunca vivemos. O sentimento é melodramático, mas nas mesmas condições: no instante em que parece se aproximar do novelão, uma ironia ou um elemento poético desviam seu rumo. Estas duas estratégias, juntamente com diversos elementos caricaturais que a Mimulus espalha por *Dolores*, servem de advertência: se nada parece novo no mundo atual, não é porque tudo é clichê ou lugar-comum na contemporaneidade, mas porque a maioria dos artistas usa os signos disponíveis de maneira previsível. Como a Mimulus não pretende se render a isso, os rumos de cada cena de *Dolores* são agradavelmente imprevisíveis.

GUTO MUNIZ/DIVULGAÇÃO



Coreografia da Mimulus mergulha no universo de Pedro Almodóvar, sem perder a poesia e o humor

# LE PROGRÈS

29 JAN. 2011

« DOLORÈS » / MAISON DE LA DANSE

## Danse avec El

Une heure de bonheur avec Mimulus et Almodovar

Pas besoin d'être maso pour prendre du plaisir auprès de « Dolores », le nouveau spectacle de la compagnie brésilienne Mimulus. Un prénom de douleur pour un spectacle qui fait du bien partout, qui chaloupe, qui enivre les mirettes et le palpitant avec du paso doble, des tangos, une louche de samba et un wagon de forro. Oubliez les danses de salon parfois trop guindées et gominées. Ici, c'est sexy sans chichi, délirant sans être gnangnan, défoulatoire sans la tendance ostentatoire des grands tangos. Et si le choix des musiques des films du Madri-

lène Pedro Almodovar pouvait paraître quelque peu facile, voire opportuniste, le chorégraphe brésilien Jomar Mesquita en démontre, à chaque seconde, la plus respectueuse utilisation.

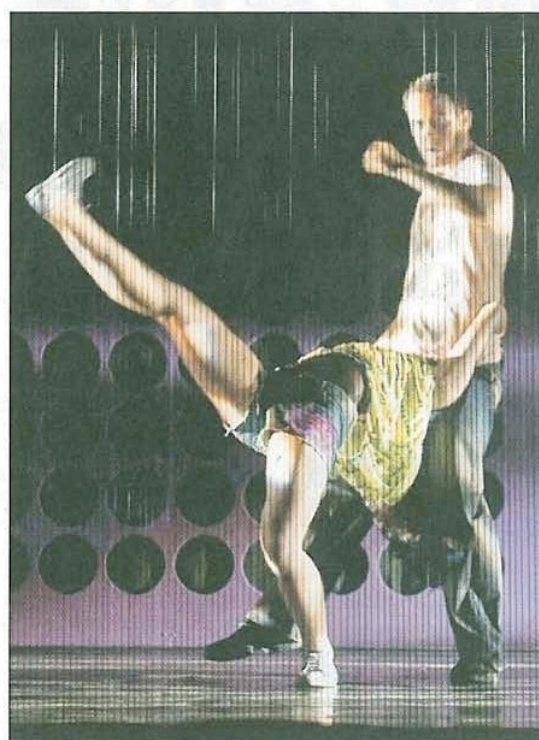
Si on reconnaît l'éternel « Cucurucucu » de « Parle avec elle », le poignant « Piensa en Mi » de « Talons aiguilles », ou le fondant « Soy in feliz » de « Femmes au bord de la crise de nerfs », on voit aussi combien Jomar Mesquita, au-delà du kitsch, du truculent et de la technique renversante de ses huit danseurs, reste lucide sur les violences faites aux femmes, ces filles

qu'on traîne par les cheveux, qui ne valent pas mieux qu'un balai ou une serpillière. Il y a aussi ces machos, qui se mettent virilement la main aux fesses, mais qui deviennent des agneaux quand arrive la mama.

Le premier soir, c'est la propre maman de Jorge Mesquita qui est montée sur scène. Depuis, le chorégraphe a organisé un casting et c'est une Lyonnaise, chaque soir différente, qui nous dit (presque) tout sur la mère. Bref, « soy in feliz ». Le bonheur, quoi.

David S. Tran

> Maison de la danse, Lyon 8e, jusqu'au 5 février.



Sexy snas chichi/Photo DR



## Anexo 16 – Crítica do espetáculo “Dolores”

IL GIORNALE DI VICENZA  
Domenica 25 Marzo 2012

**DANZA.** La compagnia brasiliana Mimulus Cia De Danca in prima nazionale al teatro Comunale “Città di Vicenza”

# “Dolores”, a perdisi nei sogni

Un vorticoso spettacolo dal nome di donna che potrebbe essere la protagonista di un film di Almodovar. E la danza si fa teatro

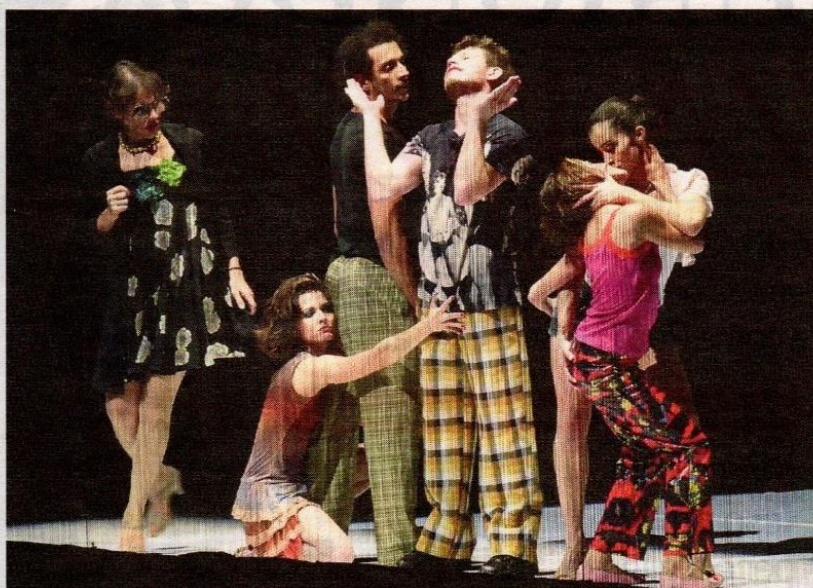
**Clelia Stefani**  
VICENZA

I colori sono accesi. Vivissimi sulla scena delimitata da un velario costruito da mille e mille fili. In alto è dipinta una rosa, allegoria del sole o simbolo della passione che muove questa vorticante “Dolores”. In scena al Comunale per la stagione di danza, ecco la prima nazionale per la Mimulus Cia De Danca, che ha rapito il pubblico in un caleidoscopio di stili e divagazioni attorno al nucleo ispiratore, l'intensa, improbabile quanto pulsante umanità ritratta nelle pellicole di Pedro Almodovar. E' alla cifra di contrasti tra trasgressione e tradizione, tra ironia e sofferenza, tra bello e brutto, tra eleganza e caricatura sul filo del trash, che guarda il coreografo brasiliano Jomar Mesquita, talento globale che dalla commistione del ballo da sala con i linguaggi della danza ha tratto un linguaggio personale e godibilissimo.

“Dolores” è una corsa a perdifiato di un'ora e mezza attraverso un universo quasi onirico, scandito dalle immagini e dai movimenti, che si propongono filtrati come in una visione a mezzo tra realtà e fantasia. “Dolores” potrebbe essere la protagonista di uno dei film del regista spagnolo. Di sicuro ama, di sicuro ha una storia travagliata, di sicuro l'umanità che la circonda esprime senza limiti la contraddizione di sentimenti assoluti. La loro espressione è affidata a generi

popolari come la samba, il mambo, la salsa e altri tipici delle terre dove il ballo di coppia è praticato e amato, vero fenomeno sociale e rito collettivo, quanto ed anzi ancor più di quanto sia stata nei secoli la danza stessa. Con i suoi ballerini, Mesquita propone un vocabolario di figure e di soluzioni gestuali che danno ossigeno alle forme del ballo di coppia e insieme conferiscono nuova freschezza alle movenze della danza moderna. Dalla preparazione dei ballerini emerge una formazione non solo tradizionalmente coreutica, ma teatrale in senso ampio, spaziando dalla pantomima al teatro danza fino all'acrobazia in uno stile senza confini apparentemente senza difficoltà, in realtà esito di una studiata ricerca di equilibrio tra diversissime modalità espressive.

Tra sensualità e ironia, malizia e ambiguità, i passi a due sono sequenze ora di commovente eleganza, ora di irriverente giocosità, sgangherate caricature della ricchezza dell'animo umano e momenti di pura bellezza nell'intarsio aereo dei corpi che danzano allacciati, cercandosi e perendosi mille volte in un infinito rincorrersi. L'amore non ha regole, si accende capriccioso sulla scorta dei destini di uomini e donne che si portano dentro l'assoluto, che baluginano dal roteare del quotidiano più spicciolo. La musica fa da tappeto espressivo, che invade la scena e i corpi dei danzatori sulle note di temi popolarissimi



I danzatori della compagnia brasiliana Mimulus Cia De Danca in “Dolores” al Comunale Città di Vicenza

mi come Cucurucucu Paloma, Soy Infeliz, Corazon, Ne Me Quitte Pas, spartiti di una cultura popolare di temperamento e diretto calore espressivo.

Ferratissimi sul piano tecnico, i danzatori della Mimulus sono interpreti credibili anche dal punto di vista dello sviluppo teatrale dello spettacolo. Tra loro la partecipazione inedita dell'ospite Patrizia Buzzola, contrappunto di candida ironia tra le intrigate e intriganti relazioni tra i giovani interpreti. Gesti, grida, mimica in scena fanno tuttuno con la danza, amplificando la forza espressiva fino alla caricatura, in pieno stile Almodovar. E a fine spettacolo, tra gli applausi scroscianti della platea, i danzatori della Mimulus non si sono fatti pregare improvvisando figure di energetica visività tra fusion e street dan-



Tra sogno e realtà: è la danza della Mimulus. COLORFOTO ARTIGIANA

ce. Nuove tendenze che strizzano l'occhio anche all'hip hop, protagonista nella proposta serale del Progetto Supporter Danza con “Dance as you are”, la coreografia di Erika Bonfan-

ti proposta da Velvet Randon e Francesco Merenda, interpreti di un automatismo metropolitano dalle ammirevoli sincronie. ●

© RIPRODUZIONE RISERVATA



## Anexo 17 – Crítica do espetáculo “Por um Fio”

ESTADO DE MINAS • SEGUNDA-FEIRA, 30 DE NOVEMBRO DE 2009

8 CULTURA

ARTES CÊNICAS

**Espectáculo *Por um fio*, do Grupo Experimental Mimulus, traz para os dias de hoje a impressão de estranhamento constante que se esconde por trás da obra criada por Arthur Bispo do Rosário**

# DO DELÍRIO AO PESADELO

**MARCELLO CASTILHO AVELLAR**

Pouco antes do fim de *Por um fio*, espetáculo da Mimulus Cia. de Dança e do Grupo Experimental Mimulus, começa a tocar, na trilha sonora, uma versão da *Première ballade*, de Frederic Chopin. Por trás dela, um ruído de fundo, ininterrupto, obsessivo, sem qualquer relação com Chopin ou suas baladas, nos lembra que sempre é possível um novo olhar sobre qualquer objeto – mesmo uma obra que já integra há quase dois séculos a tradição.

Simultaneamente, um casal de bailarinos dança, num ritmo muitas vezes distinto do da balada, e com dinâmica bem diferente da que temos no jogo entre ela e o ruído de fundo. Antes do fim da música, outros bailarinos estarão em cena. O conjunto caminha para um paroxismo em que os climaxes de cada uma das camadas que constroem o conjunto se recusam a coincidir uns com os outros, numa das sequências mais belas que a dança em Minas criou nos últimos anos.

*Por um fio* é isso, uma construção profunda, em camadas, que serão dissecadas uma por uma diante dos espectadores, em momentos que vão da angústia ao humor. *Por um fio* inspira-se na obra do artista plástico Artur Bispo do Rosário (1909-1989), um daqueles raros casos na história em que a loucura não prejudicou a criatividade de um gênio. O espetáculo não pretende contar a história de Bispo do Rosário, mas trazer, para os dias de hoje, a impressão de estranhamento constante que se esconde por trás dos objetos e coleções com que o artista antecipou boa parte da arte contemporânea.

E a impressão, mais estranha ainda, do que poderia ser a mente que os criou. O resultado dessa proposta é um conjunto de imagens completamente oníricas. *Por um fio* vai do sonho mais delirante a instantes do mais puro pesadelo. Possivelmente será difícil a qualquer espectador não reconhecer, em meio à profusão de signos que o espetáculo apresenta, algum que lhe seja bem familiar – sendo que a familiaridade possivelmente resulta da evocação de seus próprios sonhos, e não necessariamente resultante de algum contato com a obra de Bispo do Rosário.

As bailarinas que caminham pelo ar, os casais que parecem nunca se olhar (embora se relacionem corporalmente o tempo todo), o vestido esticado, quase dilacerado pelos fios enganchados nele, as luzes que vêm, vão ou parecem ser desfiladas, o jogo entre sombras e realidade – tudo isso e muito mais, *Por um fio* parece extrair diretamente dos mais doces ou dos mais horríveis fantasmas de nosso inconsciente.

É o trabalho mais ousado que a Mimulus já realizou. Primeiro, porque deve ter sido quase impossível ao grupo de artistas capitaneado por Jomar Mesquita criar aquilo sem que cada um dos criadores tenha enfrentado seus próprios fantasmas no processo. E eles sabem que estão falando de si mesmos, que estão se expondo como nunca fizeram antes, se levamos em conta a profusão de elementos autorreferenciais e confessionais presentes no cenário.

Depois, *Por um fio* é um salto no escuro do ponto de vista técnico. Se a base proporcionada pelas danças de salão continua nos corpos dos bailarinos como em todos os espetáculos da Mimulus, esta é a criação que menos se parece com aquela base e aquela técnica, que demanda dos intérpretes outros modos de movimento e interpretação.

Por fim, a Mimulus decidiu seguir um caminho que, frequentemente, representa um marco na vida de grupos de teatro ou dança: transformou em sala de espetáculos seu espaço de aula e ensaio. Não se trata apenas de apresentar ali o espetáculo, mas adequar o próprio espaço às necessidades dele, numa declaração de autonomia do grupo (que não pretende se submeter às condições de operação ou às formas das salas de espetáculos tradicionais) e da criação (que busca o espaço feito para ela, que diz o que ela quer dizer, e não um espaço supostamente neutro).

No fim das contas, o prédio na Rua Itulutaba, “do lado esquerdo de quem sobe”, como diz o título de outro dos espetáculos da companhia, acaba se tornando o signo maior de *Por um fio* – algo vivo no não lugar em que aqueles quarteirões ocupados quase exclusivamente por galpões e comércio parecem se converter depois do horário de trabalho, luz no meio de um deserto noturno, fantasma afetuosos em que reconhecemos a presença humana e personalizada de seus ocupantes – num espetáculo que parece gritar contra a escuridão e a favor do sentimento.

**POR UM FIO**

Espectáculo da Mimulus Cia de Dança. Em cartaz sábado, em duas sessões: a primeira sessão às 19h, e segunda às 21h, e domingo, às 20h, no Galpão da Mimulus Rua Itulutaba, 325, Prédio. Ingressos: R\$ 40 (inteira) e R\$ 20 (meio-entrada) – capacidade de 150 pessoas por sessão. Informações: (71) 3299-5213 e 3295-4967.

**Por um fio é o trabalho mais ousado que a companhia mineira Mimulus já realizou**





# CORPOS QUE BORDAM NAS LINHAS DE BISPO

Numa costura de precisão e requinte, a Cia. Mimulus traz *Por um Fio*

\* **Crítica:** Helena Katz  
O O O O O ÓTIMO

A rthur Bispo do Rosário é a inspiração de *Por um Fio*, espetáculo que a Mimulus Cia. de Dança apresentou no Sesc Pinheiros no último fim de semana. Bispo nasceu em Sergipe, em 1911, e morreu no Rio de Janeiro, em 1989, na Colônia Psiquiátrica Juiliano Moreira, onde esteve internado por diversas vezes, até 1964, quando para lá voltou e permaneceu até a sua morte.

A matéria-prima de seu trabalho vinha do lixo do hospital: sucatas de todos os tipos, restos de tapetes de pano que eram desfiados e reutilizados nos estandartes e mantos que bordava. Mumificados com seus objetos pessoais, como escovas de dente, talheres e tesouras; amontoado em caixas-vitrines o que encontrava, como canecas, garrafas, pentes de plástico e abajures.

O jeito tão especial de Bispo juntar palavras, objetos, tecidos e bordados levou a companhia

de Belo Horizonte a procurar fazer o mesmo com a sua dança, o que transformou *Por um Fio* em um marco de uma trajetória coerente, que o preparou.

Obras anteriores como *De Carne e Sonho* (2003), a partir do tango, *Dolores* (2007, sobre o universo dos filmes de Almodóvar) ou *Do Lado Esquerdo de Quem Sobe* (2009, com a música de Yamandú Costa), indicam que o foco da Mimulus sempre esteve na busca de um vocabulário próprio, que avançasse o que habitualmente se pratica em dança de salão. Agora, não resta mais qualquer dúvida de que está inventando um futuro para a dança a dois. Tudo começou em 1990, quando foi fundada a Mimulus Escola de Dança. Dois anos depois, seus alunos formaram um Grupo Experimental, e dedicaram-se tanto ao projeto, que dele acabou resultando a Mimulus Cia. de Dança.

**Elenco.** Em *Por um Fio*, estimulados pelos usos geniais do mais trivial que Bispo fazia, o impecável elenco, formado por Andrea Pinheiro, Bruno Ferrei-



**Precisão.** *Por um Fio* é marco a trajetória da companhia, que reúne elenco impecável dirigido pelo coreógrafo Jomar Mesquita

ra, Ceres Canedo, Juliana Macedo, Rodrigo de Castro, Murilo Borges, Nayane Diniz e também pelo seu coreógrafo e diretor Jomar Mesquita, nos faz ver o tanto que cabe nessa dança. O material coreográfico produzido é rico, requintado e dançado com muita precisão.

Às vezes, partes do corpo parecem funcionar como a linha com que Bispo vai bordando. Braços tecem percursos para articulações intrincadas, que ecoam nos fios pendurados com

git, coreografar e dançar também assim a trilha sonora, criada no mesmo timbre que dá o tom desta nova produção, o da coleta do que está em torno para produzir uma mistura inusitada. Reine, por exemplo, Adoniran Barbosa (*Saudosa Maloca*), Zeca Baleiro (*Bienal* e *Minha Tribo Sou Eu*), O Rappa (*Intro V*), Caelo Veloso (*You Don't Know Me*) e Chopin (*Belada N.º 1*).

O duo de Jomar com Juliana Macedo, ao som de Chopin, tem a consistência daquele tipo de

momento que ilumina caminhos e aponta para o que pode se dobrar a partir do que já existe. No seu fluxo de novos encadeamentos, quem sabe venha a repensar o papel masculino na sua dança, ainda aprisionado em um entendimento típico de um tempo que não mais corresponde ao do Mimulus de *Por um Fio*.

O tempo de agora é o de enfrentar a construção de uma nova dramaturgia, capaz de lidar com o mundo novo que estão a produzir.



## Anexo 19 – Crítica do espetáculo “Por um Fio”

DIÁRIO de PERNAMBUCO - Recife, sexta-feira, 15 de julho de 2011

*Por um fio*

WELLINGTON BEZERRA DANTAS/DIVULGAÇÃO

# Bordados corporais

A plateia estava pela metade, mas saiu de alma lavada do Teatro Luiz Mendonça na noite da última quarta-feira. A Mimulus Cia. de Dança apresentou seu espetáculo mais recente, *Por um fio*, de 2009, na 9ª Mostra Brasileira de Dança. São oito bailarinos em cena, incluindo o próprio diretor artístico e coreógrafo do grupo, Jomar Mesquita. Não é exagero di-

zer que o trabalho, de tão intrincado, faz os corpos bordarem os movimentos, como se desejassem reproduzir o universo criativo de Arthur Bispo do Rosário. Os passos das danças de salão têm sua perspectiva invertida e o resultado é uma performance de rara beleza cênica.

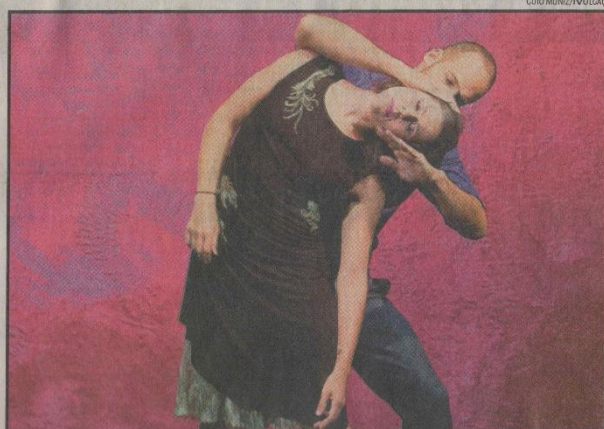
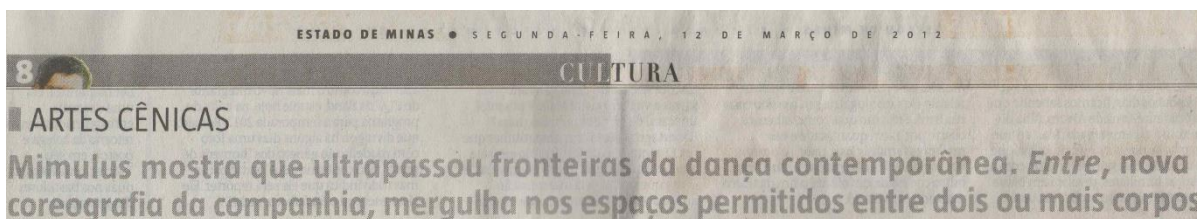
Considerado gênio por uns e louco por outros, Bispo do Rosá-

rio poderia remeter a uma cenografia e iluminação soturnos, sombrios, mas a escolha da Mimulus é diametralmente oposta. A angústia da loucura está presente, mas o espetáculo traz muitos momentos solares, de reverência poética ao amor (como no duo ao som de *You don't know me*, na voz de Caetano Veloso), de tiradas bem humoradas (as pi-

râmides humanas ao som de *Bienal*, de Zeca Baleiro). Até mesmo o agradecimento é inusitado e teve espectador achando que a performance tinha acabado.

Esta foi a primeira participação da Mimulus no evento, embora a companhia já tenha vindo ao Recife no Festival de Dança e no Janeiro de Grandes Espectáculos de 2004. (TM)

## Anexo 20 – Crítica do espetáculo “Entre”



Os dois são os destaques de *Entre*, espetáculo da Mimulus com direção artística de Jomar Mesquita

# Contatos possíveis

CAROLINA BRAGA



A proposta da Mimulus Cia. de Dança é se entregar a um tema abstrato em *Entre*, seu novo espetáculo. Assim, sob ruídos nas caixas de som, as cortinas do teatro se abrem ao público também como um convite. Que tal entrar em uma atmosfera incógnita? No centro do palco há um platô rosa, fonte de estranhas interferências. É a dúvida que paira no ar acompanhada do elegante piano de Duke Ellington em *Solitude*. Os bailarinos também estão ali. Praticamente parados. Mas e a dança?

Pois é. De cara, *Entre* lança a mensagem: dizer que a Mimulus é um grupo de dança de salão já é limitado. As fronteiras com a dança contemporânea foram ultrapassadas e o novo trabalho coloca os bailarinos na, por vezes desconfortável, zona do descobrimento. O público passa a ser cúmplice dessa entrega abstrata. Em vez de só mostrar casais executando belos passos, *Entre* instiga os espectadores a buscarem significados para cada elemento posto em cena.

Assim, o platô não é só um platô no funcional cenário criado por Ed Andrade. É território demarcado, que, ao ser explorado, revela outro tema em cena: as re-

lações. Entre uma coisa e outra, sempre ocorre algo. Entre as pessoas não é diferente. A coreografia trata, então, de mergulhar nos espaços possíveis entre dois ou mais corpos.

Além de Jomar Mesquita, que assina a direção artística, o elenco da Mimulus é formado por Juliana Macedo, Rodrigo de Castro, Andréa Pinheiro, Murilo Borges, Nayane Diniz, Fabiana Dias e Lucas Verissimo. Embora a maior parte fique em cena o tempo todo, são os duos que se destacam. É quando fica mais claro que os passos tradicionais da dança de salão aparecem muito mais como referência na criação do espetáculo do que propriamente em seu resultado. Inclusive, os momentos em que todos dançam juntos parecem carecer um pouco mais de tempo para amadurecimento.

Sempre muito explícita em outros espetáculos do grupo, desta vez a sedução aparece em menor medida do que um carinho mais afetuoso. Os bailarinos se tocam, se beijam o tempo todo. Os movimentos de *Entre* chamam a atenção para as zonas de contato possíveis no corpo e é difícil não reconhecer a ousadia das criações. Duas cenas, particularmente, são memoráveis: o momento em que *La vie en Rose*, com Edith Piaf, embala o solo horizontal da bailarina entre o platô e a caixa de iluminação, e durante *Stormy weather*, com Etta James, quando a bailarina desliza no mesmo pla-

tô que passa a servir ao espetáculo de outras maneiras, seja na diagonal, na vertical etc.

**TRANSFORMAÇÃO** Apesar da dramaticidade da trilha sonora, não há tensão em *Entre*. Pelo contrário. Do clima desconfiado do início, à medida que o espetáculo se desenrola parece que os criadores vão se encontrando naquele espaço e, no fim, há lugar para humor, brincadeira e alegria. O figurino, de Baby Mesquita e Juliana Macedo, embarca nessa onda. A sobriedade dos primeiros momentos – aquela atmosfera de filme de suspense americano, homens com gravatas frouxas, blusas soltas e mulheres de preto – ganha novos elementos, como borboletas aplicadas nas camisetas, por exemplo. Aliás, borboleta é referência bem interessante quando se fala em transformação.

A trilha sonora é um caso à parte. Jomar Mesquita pinçou pérolas do jazz e do R&B. Além de divas como Edith e Etta, Nina Simone, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong e outros compõem o set list, digno de ser reproduzido em casa. E vale ressaltar entre as veteranas a presença de Beyoncé na dramática *All I could do was cry*, gravada por Etta James em 1961. O encerramento com *Besame mucho*, na voz de Elvis Presley, coroa o resultado. Entrar em ambientes diferentes trouxe novos ares à dança – agora inclassificável – da Mimulus.



## Anexo 21 – Notícia acerca da MCD

PÁGINA 1 - BELO HORIZONTE, DOMINGO, 12/4/2009 - cultura@hojeemdia.com.br

CINTHYA OLIVEIRA  
ESPECIAL PARA O HOJEM DIA

Hoje há na mídia uma overdose de informações e reportagens sobre a necessidade de se fazer exercícios físicos para a saúde do corpo e da mente. Como não é todo mundo que está disposto a enfrentar uma academia ou uma pista de caminhada, muitas pessoas preferem optar pela dança, especialmente a dança de salão, que ganha espaço e mistura-se a outros estilos praticados pelos coreógrafos.

Isso é tão popular em Belo Horizonte que, na cidade, existem mais de 70 academias de dança, sendo que cerca de 20 são dedicadas à arte de se bailar a dois.

Mas a popularização dessa arte na capital mineira ultrapassa os limites dos salões. Belo Horizonte é referência mundial quando o assunto é unir a dança de salão a ele-

DANÇA

# Anatomia de uma tendência

BH torna-se referência mundial na mistura de dança de salão com outros gêneros

Cena de "Dolores", espetáculo mais recente da Mimulus Cia. de Dança: no palco, a dança de salão flerta com elementos de outras artes cênicas



mentos das artes cênicas contemporâneas.

É aqui que existe a primeira companhia brasileira a aproximar a dança de salão da dança contemporânea: a Mimulus Cia. de Dança. E o seu sucesso é tão grande (com direito a apresentações em diversos países, como Argentina e Espanha), que o grupo tem gerado importantes frutos na cidade. Os principais deles são a Cênica Cia. de Dança e a Incomodança, ambas criadas por bailarinos que passaram pela Mimulus.

O sucesso da companhia é inquestionável. Na última Campanha de Popularização do Teatro e Dança, o espetáculo "Dolores" recebeu 2.905 espectadores em duas únicas apresentações no Palácio das

**"A nossa linguagem básica, que é a dança de salão, faz atingiros mais diferentes públicos"**  
Jomar Mesquita, da Mimulus

Artes. Para se ter uma ideia, a Cia do Palácio das Artes foi vista por 1.900 pessoas em três apresentações em um mesmo teatro.

"De certa forma, a nossa linguagem básica, que é a dança de salão, faz com que possamos atingir os mais diferentes públicos. Mas não é só isso. Os espectadores gostam da maneira com que a Mimulus enxerga a dança. Concordei com uma pessoa que me falou que leva uma vida tão difícil e sofrida que, quando vai a um espetáculo de dança, não quer ver sofrimento. As pessoas querem ver coisas bonitas, prazerosas", diz Jomar Mesquita, bailarino, coreógrafo e fundador da Mimulus.

Ele diz que, quando a companhia foi criada, há 19

anos, não havia no Brasil – e provavelmente no mundo – um grupo de dança de salão que tivesse propostas diferentes e buscasse influência nas outras artes cênicas, como teatro, circo, dança clássica e dança contemporânea. "Existiam grupos de dança de salão muito tradicionais, que levavam para o palco os mesmos figurinos, as mesmas linguagens coreográficas de sempre. Eu achava aquilo muito repetitivo".

O bailarino faz questão de deixar claro que a Mimulus não é uma companhia de dança contemporânea que absorve a dança de salão, mas sim um grupo de dança de salão que incorpora elementos da contemporaneidade. "Essa mescla presente em nossos

espetáculos não aconteceu de forma consciente, no início. Queríamos fazer algo diferente e estudamos teatro, circo e dança para a criação", explica. Os bailarinos da companhia sempre fazem oficinas de teatro e de diferentes danças para melhorar a autonomia corporal e artística.

Mas se a companhia é um sucesso, por que sua fórmula ainda não se espalhou pelo mundo todo? A questão está na formação dos profissionais. "É muito difícil encontrar bailarinos para a Mimulus. Para mim, não serve uma pessoa que tenha apenas uma ótima formação em dança de salão, ou uma ótima formação em dança contemporânea. Temos uma linguagem única", afirma Jomar

Mesquita. Para resolver este problema, foi criado dentro da Mimulus um grupo experimental amador, onde os bailarinos entram em contato com as características da companhia e ficam mais próximos de uma oportunidade profissional.

Para que sua filosofia artística não fique presa apenas a uma companhia, Mesquita tem ministrado consultoria em diferentes cidades. Recentemente ele esteve em Cuiabá e Curitiba, e estará semana que vem em São Paulo. O bailarino é ainda o coreógrafo do novo espetáculo da Cia. do Palácio das Artes que terá música de Villa-Lobos e estreia no mês que vem. ☺

Continua na página 8

**"Não serve uma pessoa que tenha apenas uma ótima formação em dança de salão"**  
Mesquita, sobre os critérios de seleção